MESTER



VOLUME XX SPRING 1991 NUMBER 1

MESTER



VOLUME XX SPRING 1991 NUMBER 1

We wish to thank Dean Herbert Morris, the Department of Spanish and Portuguese, the Graduate Students Association, and the Latin American Center, UCLA, for making this issue possible.

MESTER is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English.

To be considered for publication, manuscripts should follow the *New MLA Style Sheet*. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manuscripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024-1532.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$20.00 for institutions, US$12.00 for individuals and US$8.00 for students. Add US$4.00 for subscriptions outside of the United States, Canada, and Mexico. Please make checks payable to *Mester*.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.

ISSN 0160-2764



Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XX SPRING 1991 Number 1

CONTENTS

Mester, Vol. xx, No. 1 (Spring, 1991)

Sobre el concepto de sujeto colonial

Para el maestro José Pascual Buxó, este ejercicio de su enseñanza.

En la proximidad del cumplimiento de los cinco siglos en que el mundo occidental incorpora para sí culturas, espacios, naturaleza e individuos, los investigadores en ciencias sociales trabajan en la problemática que tal acontecimiento les suscita. Así, una demarcación en el tiempo histórico es aprovechada para ver, revisar y conocer cómo se consolidó la Edad Moderna al considerarse en el mapa del mundo una enorme extensión que no había sido hasta allí visualizada.

Instalados hoy en la modernidad, nos sabemos herederos de una situación que de acuerdo con un modelo de sintaxis actancial[1] podemos denominar de *conflicto*. Como las relaciones de conflicto, según las ha explicado la teoría de las catástrofes, se caracterizan en su origen por ser una forma de equilibrio inestable, en este caso estaríamos frente a una *relación de conflicto* pero ya estabilizada bajo *forma de dominación*. Quizá el paso de los siglos, las revoluciones libertadoras, las luchas y los cambios de dependencia, y todos los anónimos hechos de cultura hayan ido generando un mínimo movimiento que, actuando en sentido inverso a aquél que produjo la relación estática, haya ido devolviendo en parte a la relación de conflicto la inestabilidad perdida. Dado que la *relación de conflicto* es formalmente simétrica, ella posibilita, al menos en su origen y en ese nivel formal, tipos de relación que no sean exclusivamente los de dominación; o si de éstos se tratara haría aparecer las variantes de dominación recíproca o alterna.

Puntualizar, recoger y explicitar esos pequeños movimientos que nos van develando formas de relación distintas a las de dominación, con el mundo y los hombres, quizá sea una de las tareas que les esté reservada a los estudiosos de la cultura. Tarea no poco ardua pues la cultura que ellos observan y a la que ellos también pertenecen es justamente esa red axiológica que va cargando de valores a las relaciones, en su origen pura-

mente formales, y va provocando en esas formas, disimetría primero y estabilidad después.

Pero es verdad que hablar en términos tan generales es poco propicio para el conocimiento de las cosas. Circunscribámonos, entonces, a considerar esos aspectos generales en cuanto atañen a la *cultura de habla hispana* o, más restringidamente, a la *cultura novohispana* que sería, además de un espacio de manifestación de las referidas relaciones de conflicto, objeto pertinente de nuestro interés.

Ahora bien, esa cultura novohispana que se ha nutrido de una relación de conflicto estabilizada en una forma de dominio de la cultura hispánica sobre las autóctonas, es lo que se ha llamado también *cultura colonial.* Denominación esta última que tiende a describir más bien a la relación formal que se establece entre las dos fuerzas rivales (culturas en cuestión) encontradas en un punto conflictivo que se resuelve en la asimetría: colonizador/colonizado. Ateniéndonos a la acepción de los términos, la *cultura colonial* sería el territorio cultural ectópico, situado fuera del emplazamiento propiamente hispánico y con el cual ese territorio guarda relación de dependencia. Ella sería pues el producto, o bien de los colonizadores y gestado en el dominio que éstos han hecho suyo, o bien de los colonizados que en su propio dominio despojado han incorporado formas y modelos que en su origen no eran suyos. La calificación de ''colonial'' a una cultura o a un simple estado de cosas implica en primer lugar un acto de reconocimiento del conflicto y en segundo lugar una constatación, en el mismo hecho del enunciado, de que el fenómeno crítico ha perdido su fuerza dinámica en la relación establecida de dominante/dominado.

Por otro lado, la calificación ''novohispana'' pareciera en principio o, aparentemente, desconocer el fenómeno crítico y colocar la problemática directamente en la magnitud de la cultura dominante. Esta designación de la cultura pareciera decidirse no por una consideración de las relaciones fundantes sino por una consideración de la cultura a partir de un presupuesto al que no se pretende analizar: la cultura hispánica ha alcanzado predominio sobre la otra, o las otras, y por lo tanto siendo sólo ella la emergente es la única que se ha desarrollado y que cuenta como cultura; y así, mediante este hecho, la hispanidad se inicia en un nuevo ciclo. Destacar la novedad en la designación es recoger y hacer propio posiblemente el conflicto, o disimularlo en la oposición nuevo/viejo como si la diferencia que constituye al mundo hispanoamericano frente al mundo propiamente hispano consistiera trivialmente en que el uno es nuevo y el otro es viejo. Sin embargo, puede también contener tal designación otro presupuesto y es que la cultura así precisada es la que se genera en el dominio de la lengua española y en el universo cognoscitivo de Occidente que ella comporta, pero cuya puesta en habla se realiza en un espacio discursivo que es actualización de otro paradigma cultural. O, dicho de otro modo, se estaría frente al caso de una *lengua natural* (el español) que

se discursiviza en un sentido no perpendicular al *mundo natural* (territorio americano) donde ella se elabora y ejercita, lo cual implicaría una incoherencia entre uno y otro mundo. Si esto es así, al decir ''novohispano'' no se estaría disimulando el *conflicto* sino que se lo estaría desplazando hacia el interior de una de las dos magnitudes en oposición. El fenómeno *catastrófico* (o crítico) estaría visto no desde un punto equidistante sino desde la lengua y la cultura hispánicas y desde la ''pasión'' del efecto que tal conflicto y tal incoherencia allí originan. Si bien es cierto que esta ubicación frente al problema significaría una pérdida de amplitud, al no considerar la parte del ''otro,'' lo cual trae como consecuencia una falta de comprobación y, por ende, una falta de confirmación de las observaciones hechas, significaría también un reconocimiento de los propios límites. ¿Este reconocimiento sería importante sólo por su aspecto de confesión, es decir, de honestidad intelectual, o también lo sería porque es un acto de inteligencia de gran alcance? Tal vez expresarse en términos de cultura novohispana equivaldría a decir, primero, que no puedo más que hablar de aquello de lo que mi competencia lingüístico-cultural me provee y me permite, y, segundo, que sólo puedo estar teniendo en cuenta la parte del ''otro'' en la medida en que no trivializo sobre él al no hablar sobre lo que no puedo, por restricción de cultura, y en la medida en que no tapo su propia voz y me restrinjo a hablar exclusivamente de mi propia parte. Puesto que si es cierto que los sujetos se constituyen como tales cuando están inscritos en relaciones simétricas (sujeto/antisujeto) y que para que ellas existan cada uno por su parte debe estar compuesto por los mismos mecanismos y alcanzar el mismo grado de desarrollo, al hablar de, y desde, una de las partes se está considerando de hecho—y desde dentro, es decir estructuralmente—a la otra parte.

Ahora bien, hechas estas consideraciones sobre las implicaciones de las dos designaciones (cultura colonial y cultura novohispana) de un mismo fenómeno cultural, a saber, aquélla que lo nombra teniendo en cuenta su constitución formal y aquélla que lo designa según el resultado de esa organización, quisiéramos hacernos cargo de ambas concepciones aunque para nuestro propósito nos ubiquemos preferentemente en la primera. De todos modos, en tanto que estas páginas se escriben en español y desde un espacio cultural hispanoamericano, estamos ubicados de hecho también en la segunda.

Volvamos entonces a la relación de conflicto estabilizada que es fundante de la cultura colonial pues ella es una vía para la consecución del tema que nos hemos propuesto aquí, según el título de este trabajo. En efecto, si como tenemos entendido cada sujeto se define en una relación con los objetos con quienes se contacta y en una *interacción intersubjetiva,* la cultura, que es un tejido de relaciones, estará compuesta y caracterizada por el tipo de relaciones que en su interior se establecen por los sujetos entre sí y entre ellos y los objetos del mundo, sean éstos valores, cosas,

pasiones, productos de la naturaleza, etc. Pero demos vuelta el razonamiento y hagámoslo ir de continente a contenido y pensemos si no sería que lo que caracteriza a las relaciones entre sujetos y objetos en el interior de una cultura es la forma generatriz con la que ella se ha ido constituyendo a sí misma en la relación con otras culturas. Pensemos sobre todo, y en particular, en nuestra cultura hispanoamericana que se inicia justamente en un nudo de relaciones entre la cultura hispánica y las diversas culturas autóctonas. En consecuencia, si esa forma general y de origen es una relación de conflicto, podemos preguntarnos: ¿no lo serán de igual modo todas las relaciones particulares e internas que hacen la trama de dicha cultura?

Sin embargo, no es lo conflictivo—porque toda relación es conflictiva—lo que causa problemas. Al contrario, lo que interesa indagar es justamente la vigencia y la vivacidad del conflicto para saber si el sujeto que se instaura en una cultura colonial es de interacción o no y, por lo tanto, para saber si alcanza o no el estatuto de sujeto semiótico. Lo que preocupa, más bien, es el hecho de que ese mecanismo rico en dinámica pierde su valor en el momento en que una cultura es definida como colonizada en relación con otra. Es decir, lo que nos parece importante visualizar es esa pérdida de la *polémica* en el conflicto entre culturas y entre sujetos en el interior de las mismas para medir la pertinencia de nuestra sospecha: todas las relaciones que provienen de esa disminución de la dinámica no son más que *simulacros de interacción* que instauran, consecuentemente, simulacros de sujeto. Si esto así fuera, al sujeto colonial no le quedaría más que fabricarse la *ilusión de sujeto* puesto que la relación social que lo constriñe está ya definida y estabilizada según un antiguo conflicto ahora sofocado: este sujeto sería, pues, *sujeto colonizado* constituido en, y desde, una cultura que es colonia.

En una obra como "Las trampas de la fe," Octavio Paz ha demostrado clara y abundantemente, a lo largo de todo el libro, cómo una cultura de tipo colonial, que él llama "cultura transplantada," ha ejercido su asfixia, exitosamente, sobre la vida intelectual de Sor Juana Inés de la Cruz. Y a propósito, sírvanos de introducción la mención hecha a Octavio Paz en su estudio sobre la poetisa mexicana para incorporar el ejemplo que ha de justificar nuestras reflexiones sobre la problemática del *sujeto colonial*. Justamente, en las obras de Sor Juana, incluídas las cartas, se dibuja una voz—sujeto de la enunciación—que habla recurrentemente del simulacro y que busca la interacción con otras voces. En cuanto a la isotopía del simulacro, baste ejemplificar con un conocido soneto del que nos permitiremos aquí hacer ciertas extrapolaciones: luego de seleccionar dos versos del primer cuarteto y uno por cada terceto siguiendo la oración nominal que vertebra al poema, obtenemos la siguiente organización discursiva:

Este que ves, engaño colorido,
es cauteloso engaño del sentido,
es un vano artificio del cuidado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

En lo que concierne a la isotopía de la interacción que es la que nos interesa desarrollar para dar forma a nuestro ejemplo, podríamos citar aquí el romance "A Don Fray Payo Enríquez de Ribera" mediante el estudio que de él hace José Pascual Buxó.[2] También nos permitimos hacer una síntesis del romance transcribiendo sólo los versos que nos interesan directamente:

Ilustrísimo Don Payo,
amado Prelado mío
(. . .)
Si yo os viera, Padre Santo,
tener, sacro Vice-Cristo,
del Universal rebaño
el soberano dominio

diera saltos de contento,
aunque éste es un regocijo
de maromero, que ha hecho
señal de placer los brincos.

Fuera a veros al instante
que, aunque encerrada me miro,
con las llaves de San Pedro
no me faltara postigo.

Tomando el estudio de Pascual Buxó como un *texto construido* a partir de un *primer universo semántico* que sería el romance de Sor Juana, nos proponemos hacer las siguientes reflexiones elaborando por nuestra parte este *segundo texto de construcción*. De modo que el texto de Pascual Buxó se convierte a nuestros ojos en *otro primer universo semántico*, punto de partida que ha dado origen al presente estudio.

Dicho esto, vayamos al referido romance y digamos que el sujeto de este enunciado (S1) tiende hacia la búsqueda de un objeto preciado: ser oído y atendido con actitud condescendiente por otro sujeto (S2) que se actorializa aquí mediante el onomástico "Fray Payo." Como se sabe, y tal como aparece corroborado en el estudio de Pascual Buxó, Fray Payo Enríquez de Ribera era, en la fecha en que fue compuesto el poema, el Arzobispo de México. Este poema es un pedido de administración del sacramento de confirmación cristiana. Aunque (S1) no se figurativiza en el enunciado bajo ningún onomástico, las extensiones del texto, que van hasta el título,

y las aclaraciones del compilador, permiten hacer la siguiente identificación: yo = Sor Juana. Y la estructura epistolar que hace de soporte al romance más los datos históricos personales que allí aparecen, como la enfermedad del tabardillo que se sabe que la autora padeció, autorizan a considerar la firma de Sor Juana como uno de los presupuestos del texto. Es decir, Sor Juana, autor empírico, se identifica con "Sor Juana," actor del enunciado.

"Sor Juana," entonces, o (S1), en búsqueda de una relación de interacción con "Fray Payo," (S2), manifiesta ese *querer ir hacia* (S2) en el texto mismo del poema, y lo hace mediante una serie de manifestaciones en cadena que van modalizando tanto a los sujetos en cuestión como al objeto del deseo. En primer lugar, una doble sobredeterminación de (S2): en la calificación superlativa de "Ilustrísimo Don Payo" y en la adjudicación transitiva de la pasión: "amado Prelado mío." Luego, en segundo lugar, hay, de acuerdo al recorte que aquí hemos hecho, la manifestación del deseo de ver al Arzobispo de México convertido en Papa: "Si yo os viera, Padre Santo,/tener, sacro Vice-Cristo,/del Universal rebaño/el soberano dominio." Y a continuación aparece la manifestación de un estado de ánimo eufórico por el hipotético cumplimiento del deseo: "diera saltos de contento." Y finalmente la manifestación del pedido oculto bajo forma indirecta: "Fuera a veros al instante." Es decir, "aunque encerrada me miro" (aunque soy monja de clausura) "con las llaves de San Pedro" (con el poder que Usted tendría al ser Papa, si me llamara para que fuera yo a Roma a recibir el sacramento) "no me faltara postigo" (no me faltarán los permisos para lograr la partida).

En la representación que (S1) se hace de (S2) hay primero un reconocimiento de la competencia de (S2) y una evaluación de la misma con respecto a la suya que se realiza en el trayecto que va del elogio reverencial a la expresión del afecto sumiso, lo cual no podría haber sido de otro modo dada la relación jerárquica que de por sí los regía en el contexto eclesiástico. La constricción a una relación asimétrica está aceptada y reafirmada por (S1) desde el momento en que se coloca en una posición hiponímica con respecto a (S2). Esto hace nula de entrada toda posibilidad de establecer una relación de interacción que coloque a ambos en un pleno estatuto de sujetos semióticos. Sin embargo pareciera que este camino cerrado provee, gracias a la riqueza discursiva, de una coartada para que (S1), no obstante la relación establecida, encuentre en otro nivel la interacción requerida. ¿Cuál sería pues ese atajo sino aquél que se constituye en la acción del pedir, primero, y, luego, en el contenido de la demanda? Y no sólo acabaría de tomar forma ese atajo en el contenido explícito del pedido sino en el implícito, que vendría a ser aquello que Pascual Buxó llama en su artículo "un segundo y más secreto favor." En efecto, si "la gracia de ser llevada a Roma," siguiendo a Pascual Buxó, fuera conce-

dida, ésta sería una consecuencia exitosa del hecho de haberse colocado, (S1), solícitamente, bajo la protección de (S2). El desplazamiento de México a Roma implica en realidad una desespacialización de (S1) del *mundo colonizado*, y una espacialización en el *mundo colonizante* en tanto Roma es cabeza del poder en el microuniverso religioso, y es sinecdóquicamente parte representativa de la totalidad de la cultura occidental a la que la Metrópoli de México también pertenece. Es decir, la configuración semántica de Roma haría que "Sor Juana" allí ubicada encontrara otro espacio cultural donde las relaciones no estuvieran regidas por un mecanismo anquilosado de dominante/dominado, o que al menos ella, colocada en la parte del dominante, pudiera acceder a la interacción buscada con "Fray Payo" o con otros de su mismo rango. La confirmación en la fe cristiana, que era el pedido manifiesto, adquiriría así otra carga sémica que se agregaría a la primera, a saber, el ser confirmado como miembro de un grupo social, cuya pertenencia otorga la diferencia y semejanza que hacen al individuo. Esta otra nueva significación agregada consistiría en que la pertenencia no sería simplemente al grupo sino a la jerarquía del mismo, a la parte desde la cual se establecen relaciones hiperonímicas con los otros miembros. Pero, según lo que habíamos comenzado a ver, no era este nuevo desequilibrio la ganancia buscada por "Sor Juana" en su carta. Pareciera más bien que el objetivo de su *pase* de un espacio cultural a otro se cifraba en la transformación de su propia calidad de sujeto, es decir, en un recorrido que es anterior (¿interior?) a aquél que va de un sujeto a otro en la búsqueda de la interacción. Pues, de acuerdo al citado artículo que vamos siguiendo, ese objetivo era, en palabras de Sor Juana, "impedir que se apagase la luz de mi entendimiento" y "la búsqueda esperanzada de las condiciones necesarias para el libre ejercicio de la inteligencia," en palabras de Pascual Buxó. Búsqueda entonces, más que de la posesión de un saber, del que por otra parte Sor Juana dio sobradas muestras, de la posesión de las condiciones que le permitieran el desarrollo sin trabas de la inteligencia, lo cual la llevaría, siguiendo esta cadena, a una posesión mayor: el estado de lucidez. Y esta última inferencia no la hemos hecho a partir del referido poema a Fray Payo sino del "Primero sueño,"[3] siguiendo la sugerencia de Pascual Buxó de ir de uno a otro sueño. Ciertamente, el maestro Pascual Buxó postula que el romance-carta a Fray Payo es el "soñado deseo" que hace de "amable contrapartida" al "temeroso sueño del infierno," y a partir de esta hipótesis hace otra, yendo siempre de *El sueño* a su contrapartida: si *El sueño* es la primera búsqueda del conocimiento, el otro sueño, el romance, es la búsqueda de las condiciones que lo hacen posible.

Para nuestro propósito, esta hipótesis resume el recorrido que realiza (S1) para convertirse en sujeto cognoscente que sería a su vez la mayor adquisición de la competencia para convertirse luego en sujeto de interacción.

Ahora bien, para que esto sea así, proponemos leer la afirmación de Pascual Buxó en sentido inverso. Esto es, una vez hecha su argumentación mediante el análisis del romance a Fray Payo, previo análisis hecho de *El sueño* en otros estudios del mismo autor[4] que hacen de saber ya adquirido, nosotros tomamos este texto construido y observamos en él que concluye por una organización de los mencionados postulados siguiendo un orden de implicaciones que trataremos de exponer a continuación:

1) *Primera implicación*

Si	*El sueño*, poema de la madurez de Sor Juana, relata, bajo la forma de un sueño, la búsqueda metódica del conocimiento humano posible, que es un sueño de Sor Juana (en el sentido de deseo)	} A
entonces	el romance a Fray Payo, poema de la juventud de Sor Juana que explicita "el soñado deseo" de estar confirmada y bajo la protección del prelado, es el *otro sueño*, la contrapartida del anterior	} B

2) *Segunda implicación*

Si	El sueño "A" es la búsqueda del conocimiento	} C
entonces	"B" es la búsqueda de las condiciones que lo hacen posible	} D

Por lo tanto, "B" es el presupuesto de "A" y "D" es el presupuesto de "C", de lo cual se deduce a su vez que "A" y "B" son términos en correlación así como lo son "C" y "D."

Continuando con nuestra propuesta de lectura, si el análisis de Pascual Buxó sigue el estricto orden canónico de aprehensión del sentido (presuponiente a presupuesto) que el quehacer semiótico se propone, ofrezcámosle, como prueba de adecuación o de verificación, otro orden no menos canónico que la misma teoría establece y que es aquél del recorrido generativo del discurso que va de presupuesto a presuponiente. En efecto, tomando la obra de Sor Juana en su totalidad, el *sueño de juventud* es un presupuesto del *sueño de madurez* ya que en la disposición lineal está primero y en la progresión de causa a efecto también. Piénsese que si "las condiciones que hacen posible el conocimiento" son, valga la redundancia, los condicionantes causales de la obtención del conocimiento deseado ¿cuál búsqueda habría de darse primero sino la que es lógicamente anterior? Tomando también dicha obra como una totalidad dada, podemos considerar que ella es la manifestación de otro recorrido que se realiza al mismo tiempo que el anterior. Nos referimos al recorrido narrativo de (S1), que en la secuencialidad de su historia primero está la elaboración del romance a Fray Payo como la manifestación de un objeto de valor a

obtener (Ov de uso), condiciones adecuadas, y luego la elaboración del *Sueño*, manifestación del máximo objeto de valor (Ov de base), llegar al saber. Es decir, dada la obra de Sor Juana y gracias a las hipótesis demostradas en el análisis de Pascual Buxó de que el *sueño de juventud* (A) es la contrapartida del *sueño de madurez* (B), nosotros podemos hacer por nuestra parte la siguiente formalización: A y B son términos en oposición de un mismo eje semántico donde A es presupuesto de B y ambos constituyen el universo del objeto del deseo (llegar al saber).

Ahora bien, si en la tensión que va de A a B se encuentra generada la "historia" de (S1), ella es la trayectoria seguida por éste para convertirse en *sujeto cognoscente* y según las reglas de la interacción, tal como la hemos entendido aquí, la adquisición de la *competencia cognoscitiva* es una condición constituyente del *sujeto de interacción*. Entonces, la búsqueda de las condiciones que lo hacen posible ¿serán los escalones—aún previos—que permiten alcanzar la posibilidad de un diálogo (interacción)? ¿O—en el entendido de que el conocimiento sólo tiene lugar en el diálogo—tendrá la propia interacción que ser concebida no como meta sino como un escalón necesario para el ascenso hacia una lucidez mayor?

Lo cierto es que en el plano de las realizaciones el deseo de Sor Juana de ser llevada a Roma, es decir, de ser desespacializada del universo colonizado, no fue cumplido; y que el segundo deseo, tal vez primero y último, de alcanzar el conocimiento sí fue cumplido, al menos en lo que ello es posible. Tanto uno como otro deseo se hicieron obra y dejaron textos. El segundo sueño, más maduro, no esperó que el primero se hiciera realidad para tomar forma y constituir un sujeto que, hacia el final del texto, llega a enunciar: ". . . quedando a luz más cierta el mundo iluminado, y yo despierta." De todos modos, el incumplimiento de aquel primer sueño significa en la lógica de la secuencialidad una falta que no sabemos, por imposibilidad teórica, si para el sujeto empírico Sor Juana habrá constituido un desvío o un encarrilamiento más adecuado a sus propósitos. No podemos saber tampoco (¿y para qué sería pertinente saberlo hoy?) si esta falta le habrá obstruido la posibilidad de un diálogo de interacción, si habrá sido esa falta el motivo de su claudicación final, el abandono del quehacer artístico y científico, o si fue, por el contrario, el motor de su prolífica obra.

Estamos, sin embargo, autorizados desde la constitución de nuestro pobre saber a deducir mediante las especulaciones que hemos venido haciendo, y bajo forma de hipótesis, que el sujeto del enunciado que "toma cuerpo" en estos textos es un sujeto que de ningún modo entraría en una relación de conflicto ya resuelto como la de dominante/dominado, colonizante/colonizado, puesto que éste es un sujeto que se mantiene en la tensión de la búsqueda del conocimiento y mantiene, por lo mismo, la relación de conflicto, aunque en el ámbito más abarcador de la cultura tal relación se haya perdido o tienda a perderse.

En consecuencia, una nueva designación podemos pergeñar aquí para indicar a ese sujeto de la cultura colonial que permanece fiel en la lucha por constituirse en *sujeto de interacción*, que es como decir en pleno sujeto semiótico. En coincidencia con el nombre que le damos a la cultura que le hace de contexto, este sujeto debería ser llamado *sujeto colonial* y entraría tanto en contradicción con el *sujeto colonizado* como con el *sujeto colonizante* ya que ambos habrían perdido la dinámica del conflicto. La obra de Sor Juana nos ha entregado ese sujeto dinámico (sujeto/antisujeto) y ha alimentado para nosotros el patrimonio de la cultura, novohispana o colonial pero de ningún modo colonizada. En una *gestalt* más compleja, las dos formas, cultura colonial/cultura colonizada, nos pertenecen, o nosotros nos pertenecemos en ellas; pero con direcciones como las que ha trazado Pascual Buxó, la tensión de la obra de Sor Juana avanza hacia la constitución del sujeto colonial que queremos ser y que todavía no somos.

Luisa Ruiz Moreno
Universidad Autónoma de Puebla

NOTAS

1. Como este trabajo se inscribe en la perspectiva teórica que ofrece la Semiótica, es necesario aclarar que todos los términos tales como *sintaxis actancial, conflicto, sujeto, objeto, universo semántico, relación hiponímica e hiperonímica, interacción intersubjetiva*, etc., pertenecen al metalenguaje de dicha disciplina y pueden ser consultados en A.J. Greimas y Joseph Courtés. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid: Editorial Gredos, T.1, 1982 y en el T.II (París: Hachette, 1985).
2. Pascual Buxó, José. "El otro sueño de Sor Juana," *Universidad de México* XLIV: 467, 1989. En adelante todas las citas que se hacen de este autor, provienen del citado artículo.
3. Utilizamos en este estudio la edición de *El sueño* que aparece en: *Obras completas*, I. México: Fondo de Cultura Económica, 1951. Otras referencias al poema provienen de esta edición.
4. Nos referimos especialmente a los siguientes trabajos de José Pascual Buxó: "El sueño de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo" en *Las figuraciones del sentido.* México: Fondo de Cultura Económica, 1984; y a *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su sueño.* Discurso. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

OBRAS CITADAS

Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas.* Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1951.
Greimas, A.J. y Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, T.I. Madrid: Ed. Gredos, 1982.
---. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T.II. París: Hachette, 1985.
Pascual Buxó, José. "El otro sueño de Sor Juana." *Universidad de México* XLIV: 467, 1989.
Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Mester, Vol. xx, No. 1 (Spring, 1991)

Mártires y sueños en "Nuestra América": Lecturas de un texto latinoamericano

> Pocas historias como la nuestra están tan repletas de mártires y héroes. No hacen más que morirse para regresar como fantasmas en una pesadilla recurrente que exige aún más víctimas. Pero a los fantasmas se les puede ahuyentar hablándoles frente a frente. Sólo así descubrimos que ellos pueblan el centro de nuestros sueños.
>
> —Enrico Mario Santí

El primer interés que nos mueve al análisis del texto "Nuestra América," considerado como paradigmático del pensamiento martiano, es el de reconocer aquellas ideas que resultaron seminales para el pensamiento latinoamericano y de las que, por lo tanto, pueden encontrarse los ecos en prácticas posteriores, textuales o no textuales.

El análisis de la *seminalidad* de este (u otros) textos martianos conduce a la consideración inmediata de las lecturas de la obra de Martí que se han realizado, particularmente a partir de la década del 60, y que aún tienen vigencia. Nos referimos concretamente a la ubicación en la "historia de las revoluciones cubanas" en la que la Cuba Revolucionaria situó la tarea escrituraria y de acción política de Martí.

Para revisar las lecturas que se han hecho de la obra de Martí, hay que tener en cuenta un fenómeno tan especial como generalizado: la importancia de Martí para la comunidad nacional cubana es tal, que todos los sectores de esa comunidad se consideran inscriptos en su doctrina y se adjudican su influencia. Pero la corriente histórica que, sin duda, ha expresado con mayor contundencia su reconocimiento y ha reclamado para sí la calidad de deudor principal de Martí es la de la Revolución Cubana, que no ha ahorrado esfuerzos para rescatar su obra del olvido y "conformar" una interpretación de la misma que adquiriera trascendencia continental. De ahí que tomaremos en cuenta esta lectura que logró,

sin duda, poderosa difusión y éxito. Con respecto a las líneas estructurales de su pensamiento, analizaremos algunos trabajos que dan cuenta de ellas e intentaremos aislar y analizar los temas presentes en "Nuestra América."

En una conferencia pronunciada en enero de 1971, en España, el cubano emigrado Carlos Alberto Montaner intenta enmarcar los perfiles ideológicos de Martí en relación con su tiempo, y caracteriza la cosmovisión martiana como fundamentalmente antropocéntrica: la humanidad es, en ella, centro y justificación de todo lo creado. Esto coloca a Martí exactamente en su siglo, marcado por la continuación del humanismo iluminista que se emparenta con las corrientes positivistas del siglo XIX, positivismo que también es compartido por Martí, como veremos más tarde.

El humanismo de Martí no es hedonista, sino todo lo contrario: el hombre, por ser hombre, contrae una responsabilidad insoslayable: la de obrar bien, en relación con sus semejantes y con la creación entera (Montaner 8). En esta caracterización coincide también Raimundo Lida cuando afirma que Martí, si de algo se jactaba, era precisamente de sufrir; "A obrar bien y no a gozar hemos nacido" (Lida xi) es una de las formas con que Martí expresa esta convicción. Sin duda se puede reconocer esta afirmación como directamente emparentada con la concepción cristiana del sentido de la vida. Juan Carlos Ghiano encuentra en el pensamiento de Martí influencias de la Biblia y los estudios de su estilo coinciden en la recurrencia en su obra de las imágenes y metáforas bíblicas (15). Para Montaner, Martí debe interpretarse como un espíritu religioso sin iglesia. Sus valores éticos enraizan en el cristianismo: el culto del perdón, la renuncia a la vanidad, el compromiso con la suerte de los humildes y la reivindicación del amor por sobre la hostilidad y el odio. Pero su práctica está desvinculada de las iglesias, cristiana o protestante, porque ellas están alejadas de la propia ética que les dio origen. Así Martí funda una nueva religión, la de la patria:

> Para mí la patria no será nunca triunfo, sino agonía y deber (. . .) Ahora hay que dar respeto y sentido humano y amable al sacrificio; hay que hacer viable e inexpugnable la guerra; si ella me manda, conforme a mi deseo único, quedarme, me quedo en ella; si me manda, clavándome el alma, irme lejos de los que se mueren como yo sabría morir, también tendré ese valor. Quien piensa en sí, no ama a la patria; y está el mal de los pueblos, por más que a veces se lo disimulen sutilmente, en los estorbos o prisas que el interés de sus representantes pone al curso natural de los sucesos (Testamento político: carta a don Federico Henríquez y Carvajal, cit. en Lida 276).

En este párrafo, puede encontrarse con claridad la resultante de esta religiosidad aplicada a la patria: no se usa la palabra "martirio," pero ésta muy bien puede representar la actitud con la que el patriota se encamina a defender su bien supremo: alegría en el sacrificio, renunciamiento per-

sonal. Montaner evoca una de las denominaciones con que frecuentemente se ha invocado a Martí en Cuba, el Apóstol, y concluye por afirmar que estamos frente al trasvasamiento del pensar religioso al plano de las concepciones sociales.

Sin duda, América constituía (¿y constituye?) un campo fértil para este sincretismo. En primer término, por la enorme incidencia de la evangelización española que proveyó un andamiaje conceptual religioso, muy extendido. La razón está dada quizás en el hecho de que estas concepciones cuajaban especialmente bien con la tradición de pensamiento de las grandes culturas indígenas (tema que creo resultaría sumamente interesante investigar). Y en segundo término, por el propio fracaso de esa evangelización que, al mismo tiempo que había ganado adeptos, los había estado perdiendo al justificar su aniquilación.

En el resultado de este trasvasamiento, podemos encontrar dos cosas; por un lado, el "eticismo" que caracteriza todo el accionar de Martí, quien subordinaba la actividad política a la ética (Montaner 13). En la convicción de un eticismo como valor más allá de cualquier sistema ideológico, encuentra Montaner la justificación del sentido práctico con que Martí abordaba su tarea política. Por el otro, una valoración especial de la muerte. Dice Lida que Martí se ve atormentado con repetida insistencia por la idea de la muerte (x). En la carta que ya hemos citado, encontramos: "Mi único deseo sería pegarme allí [se refiere a Cuba], al último tronco, al último peleador: morir callado. Para mí ya es hora." Pero esta idea, que hemos visto conectada con la de martirio, no es para nada ajena a la concepción cristiana de la vida, cuya realización suprema se logra a través de la muerte.

Directamente relacionada con la idea de la vida humana como apostolado está, a nuestro juicio, su concepción acerca del arte, y la misión del artista. Uno de sus apotegmas fue: "La justicia primero y el arte después" (Lida xii). Ghiano interpreta que en Martí había una elección por lo no ficcional, y que esto supone una nueva conciencia en la elaboración del mensaje literario, ya que se liga la renovación literaria con la política (18-24).

En cuanto al contenido positivista del pensamiento de Martí, debe destacarse la centralidad del concepto de progreso. Este aparece no sólo como necesario sino también como indefectible, y asociado con la idea del orden como imperio de la ley (Montaner 15). De América, Martí afirma que es el "continente de la esperanza" (Lida xii), lo que inscribe su concepción en lo que puede denominarse "positivismo utópico."

En un esfuerzo de síntesis, podemos decir que Martí conceptualiza la idea del mártir americano, luchando contra enemigos más poderosos (España), que ofrenda su vida por su causa—la patria—y lo hace con fervor, generosidad y hasta alegría (la religiosidad aplicada a la sociedad). Su

alegría se funda en que su martirio es un paso más hacia "el gran sueño," porque atesora el ideal de una sociedad libre y más justa (rasgo positivista). Nada puede compararse a ese ideal supremo, todo le está subordinado y cualquier actividad debe verse en función de acceder a ese bien supremo.

Es indudable que esta concepción suena bien familiar a los oídos latinoamericanos. Con ella, se han acorazado prácticas políticas de muy distinta raíz y signo ideológico. Estas diferencias no han impedido que coincidieran en importantes espacios de su práctica. ¿Fue Martí el iniciador? Los distintos militarismos que padeció y padece el continente, los grupos armados que sustentan la concepción de la "guerra permanente" y del "pueblo en armas" como única garantía del cambio social o los grupos religiosos que los secundan, y otras militancias menos dramáticas pero igualmente idealistas han tomado como modelo esta visión de la práctica política, reconociendo (o desconociendo) a Martí como ejemplo indiscutible. Martí parece encarnar en su figura un sistema de actitudes que arquetipiza, constituyéndose en paradigma. Debido a la influencia directa que él mismo haya podido producir o al sistema de ecos y respuestas que pudieron haber partido de su obra, o, simplemente, gracias al sistema de "a iguales estímulos, iguales respuestas," este conjunto de actitudes ha sido una constante en la práctica política latinoamericana del siglo XX.

Es precisamente en este punto donde nos interesa comparar esta lectura de su obra y su figura con la que ha hecho la Revolución Cubana. En un interesante trabajo, Enrico Mario Santí utiliza la categoría hermenéutica de "figura" elaborada por Erich Auerbach para desarrollar la tesis de que Martí ha sido visto por la Revolución Cubana como la "prefiguración"[1] de un "líder revolucionario." Esta "prefiguración" se completa conectando su pensamiento con el de Marx y con el marxismo-leninismo de Fidel Castro (Santí 23).

Santí rastrea esta lectura, viendo su hito inicial en la declaración de Fidel Castro después de su fallido asalto al Moncada (*Manifiesto del Moncada*, 1953). Después de la victoria de la revolución, se encarna en la tarea que realiza actualmente el Centro de Estudios Martianos de La Habana, bajo la dirección de Roberto Fernández Retamar. Santí coincide básicamente con la caracterización que hemos anotado aquí del pensamiento de Martí, incorporando otras fuentes de análisis (25), y la compara con la visión teleológica que provee esta corriente. Según ella, la cronología de los momentos revolucionarios en Cuba (1868: Grito de Yara; 1895: la Guerra de Independencia; 1933: la Revolución Nacionalista; y 1959: la Revolución Cubana) puede ser leída de modo que cada uno de sus términos se interprete en función de los demás. En la categoría de Auerbach, dos acontecimientos o personas se relacionan de modo que la primera significa también la segunda y la segunda cumple la primera. Así, la revolución de 1895 es

precursora de la de 1959 y José Martí es la *figura* de Fidel Castro, quien a su vez es la verdad o el cumplimiento de Martí (Santí 26).

Frente a esta lectura, Santí postula la necesidad de una interpretación no teleológica para la historia como garantía para el reconocimiento de la figura de Martí y, si tal no fuera posible, propone la escritura de una biografía crítica. La tesis de Santí resulta iluminadora de cómo esta lectura que se hace de Martí a partir de los 60 no es necesariamente la lectura que más garantías ofrece. Al mismo tiempo, subraya el hecho de que esta configuración interpretativa constituyó a Martí en figura arquetípica de las mencionadas formas ideológicas. El positivismo utópico y la religiosidad militante ligada a la práctica política son una realidad americana que pudo haber inaugurado Martí con su pensamiento y su acción o simplemente por ser el primero de la fila (aunque posiblemente los orígenes bien puedan remontarse a mucho antes).

El texto

''Nuestra América'' (NA) es un texto político porque puede ser interpretado como tal y porque ha incidido en el pensamiento político americano. Pero, dentro de esta vasta clasificación, es un texto cuyos rasgos discursivos lo emparentan directamente con la forma oratoria más que con la forma ensayo político. A todo lo largo del texto nos encontramos con imprecisión de conceptos: una formulación más adecuada a sus rasgos apelativos que a la necesidad de clarificación. Las imágenes, la altisonancia, la emotividad campean en el texto y eso redunda en inconsistencia y en falta de desarrollo conceptual.

''Nuestra América'' no es sólo un texto de gran trascendencia por las afirmaciones que contiene, o por la ejemplaridad que ostenta de la obra martiana como líder modernista, o por su calidad literaria, sino precisamente por todo ello, porque corporiza una suma de aquellos elementos que constituyen el legado del modernismo en Hispanoamérica. Revisar esta esencialidad resulta, por un lado, una manera de aproximarse a un pensamiento latinoamericanista del que, sin duda, Martí es uno de sus pilares; por el otro, una manera de dar cuenta de una forma discursiva que puede ser considerada, en más de un aspecto, seminal.

Esta forma discursiva a la que nos referimos se plasma en el movimiento de una expresión poética hacia la expresión de una ideología. Y se trata de un movimiento, en la medida en que la función de este texto es básicamente apelativa, y por lo tanto, su retórica está firmemente conectada con su objetivo. Tal definición de texto en movimiento nos permite trazar un recorrido entre el sistema conceptual al que se alude (constitu-

yente ideológico), que puede ser detectado en este y otros textos martianos (al que hemos caracterizado como su pensamiento), y el sistema poético que lo sustenta.

Para David Lagmanovich, en NA es evidente la aproximación entre la prosa y el verso:

> Como estrofas de un poema, los párrafos de la prosa martiana manejan distintos registros, se enlazan armónicamente unos con otros y, sobre todo, ostentan específicos puntos de concentración, congregan su tensión en momentos precisos, llaman a un final caracterizado por la intensificación del significado (236).

José Luis Gómez Martínez define el género ensayo como "prosa lindante con la didáctica y la poesía" (223). Aunque su definición quiere ser abarcadora de toda la especie "ensayo" (y esto nos parece discutible) en el análisis del ensayo modernista esta caracterización es sin duda pertinente. La prosa ensayística martiana se adecúa sin dificultad a su descripción del ensayo como "prosa de ideas expresadas artísticamente." El didactismo a que hace referencia debe entenderse relacionado con la apelatividad que está en la base de este discurso (textos periodísticos de tipo editorial como NA, conferencias de oratoria política como *Madre América*).[2] En la especial relación que tuvieron práctica textual y práctica política en Martí, reside la justificación de este *status* textual. Pero la originalidad formal (modernista) está precisamente en ese movimiento entre la apelatividad y la voluntad poética.

En el análisis de los recursos poéticos que se usan en NA, Lagmanovich revisa las características más sobresalientes de esta constitución poética: paralelismo entre la estrofa poética y el párrafo; formulaciones aforísticas de cierre de párrafo; exploración modernista de la palabra; adjetivación imprevista y desconcertante; sistema simbólico básico: el árbol, el tigre; organización de la narración poética: la amenaza. Pero sólo esboza parcialmente el sistema conceptual que le está asociado y lo hace principalmente en relación con el sistema poético-narrativo del texto.

En términos generales, difícilmente pueda ser hallada una descripción minuciosa de este sistema. Sin duda, esta ausencia está relacionada, según hemos visto, con la reivindicación política de José Martí, y el análisis de su obra en términos "prefigurativos," cuando de revisar el sistema conceptual se trata. Intentaré hacer una sucinta descripción de este sistema y su distribución en párrafos en NA, buscando reconocer este articulado. Usaré para su definición términos que pueden estar totalmente ausentes del enunciado martiano, pero que, desde "la contaminación del presente," dan cuenta de las concepciones más globales en que se le ha inscripto:

1. Antiimperialismo, donde el "imperio" se define como el peligro que le acecha a Latinoamérica desde el Norte anglosajón.

2. Panamericanismo: unión de los pueblos latinoamericanos en defensa de sus intereses.

3. Defensa de los marginados: reconocimiento de la explotación y marginación de los pueblos nativos de América; reconocimiento de su derecho a ser tomados en cuenta en el gobierno de los países; defensa de los pueblos negros de América.

4. Pacifismo universalista: visión de la Humanidad como un todo; rechazo de la fuerza en la solución de los conflictos; valorización del amor como medio de solución y encuentro.

5. Modernización: el necesario fin de la aldea colonial, el comienzo de un tiempo "diferente."

6. Necesidad de construir un instrumento ideológico propio: ideario panamericano distinto de las fórmulas y soluciones que Europa (Francia, Alemania) y Estados Unidos han encontrado para su organización.

7. Sistema binario opositivo:

Naturaleza	• Sistemas políticos de las democracias europeas y norteamericana
Gobiernos creativos	• Importación de ideas • Falsa erudición[3] • Tiranías
Pueblos nativos	• Población de origen europeo

8. Futuro de esperanza para las repúblicas de América. Superación del par binario.

El despliegue de este sistema conceptual podría dar la impresión de que el texto de Martí es un sólido tratado de ideas. Y si se tiene en cuenta que estos ocho puntos se desarrollan en doce párrafos, la conclusión podría ser que a esta solidez se le agregan economía de recursos y precisión. El análisis de la distribución de estos conceptos (que haremos más abajo), y la descripción de la retórica literaria con la que se enuncian (según la estudia Lagmanovich) prueban lo contrario.

Lo que sigue es la distribución del sistema conceptual descripto, en NA. El orden de los números indicadores del apartado de la segunda columna no obedece a su aparición sucesiva en el párrafo, sino a la organización de estos conceptos, es decir, al sistema de jerarquía lógica en el que se ordenan. En la columna de la derecha se presentan estos *constituyentes* ordenados numéricamente, con fines prácticos.

Párrafo Nº	Sistema	Constituyentes
1	5 - 1 - 4 - 6	1 - 4 - 5 - 6
2	2	2
3	3	3
4	3 - 6	3 - 6
5	7 - 6	6 - 7
6	6 - 7 - 3	3 - 6 - 7
7	3 - 6 - 4	3 - 4 - 6
8	3 - 6 - 1 - 8	1 - 3 - 6 - 8
9	8 - 7	7 - 8
10	7 - 3 - 2 - 6 - 8 - 4	2 - 3 - 4 - 6 - 7 - 8
11	1	1
12	4 - 1 - 8	1 - 4 - 8

En esta distribución puede observarse el sistema narrativo que describe Lagmanovich: la llamada de atención (5: necesidad de cambio) frente a la amenaza (1: el imperialismo), que se resuelve en una invocación a la esperanza (8). Por otra parte, es interesante analizar las recurrencias:

6 y 3, máxima frecuencia (6 veces): la necesidad de construir un instrumento ideológico propio y el reconocimiento de la explotación y marginación de los pueblos nativos de América. Ambas proposiciones están unidas por estrechos vínculos, y son de alguna manera complementarias. Por otra parte, son sin duda los pilares sobre los que se edifica este texto, gracias a los que se recorta el amplio espacio de significación al que se pudiera aludir en el título.

1 y 4 (4 veces): el antiimperialismo (el poderoso Norte como una amenaza que debe ser rechazada), y la concepción universalista y pacifista. Es interesante analizar las relaciones posibles entre estos dos términos de igual frecuencia. Martí señala enfáticamente el peligro que constituye la democracia asentada del Norte, dispuesta a sacar provecho de cualquiera de las debilidades de los pueblos del Sur. Pero al tigre en acecho (metáfora del Norte) no opone una metáfora equivalente que constituya la muerte del tigre, su caza o cosa similar. Martí insiste en las ideas de pacifismo, fraternidad, universalismo, etc. Si en este punto relacionamos este texto con *Madre América*, es posible que encontremos alguna explicación. Martí es además de un crítico del papel de los Estados Unidos en términos de su relación con Hispanoamérica, un profundo admirador de sus logros. La democracia de tradición anglosajona constituye para él un capítulo ampliamente superador del autoritarismo que los pueblos hispanoamericanos heredan, desde su punto de vista, de la España de Torquemada. Claro que Estados Unidos tuvo su Inquisición; pero no para Martí, quien reconoce profundas diferencias en la práctica política norteamericana. En NA puede también verse la crítica a esta tradición en Hispanoamérica en tanto ha producido dictaduras y malos gobiernos.

8 (3 veces): el futuro de esperanza.

2 (2 veces): unión de los pueblos americanos. No puede afirmarse que el panamericanismo sólo esté insinuado en el texto. El título, aunque también se abre a otros cierres conceptuales, refuerza la idea de la unidad americana. Sin embargo, este panamericanismo que había sido planteado mucho antes (Bolívar, por ejemplo) no presenta una formulación muy desarrollada. El punto sobresaliente es la referencia crítica de Martí a las guerras entre hermanos (naciones de América) y la propuesta utópica de restituir la justicia en las soluciones de esos conflictos.

5 (una vez): de la aldea a la Modernidad. Martí no despliega este concepto; si bien marca los dos extremos del camino: la aldea en §1 y el futuro promisorio en §8, §10 y §12, sólo en §1 alude a ese necesario "cambio" en el que puede verse reflejada la idea de la Modernidad.

7 (cuatro veces): hemos dejado este tópico para el final, porque su caso es distinto. Martí se refiere directamente a él especificando la oposición de los términos en §5, §6, §9 y §10, pero puede decirse que cada vez que alude a la necesidad de un pensamiento original americano (6) alude a su contraparte (el pensamiento "importado") y, de esta manera, reincluye en su texto el sistema binario de oposiciones. Del mismo modo, cada vez que reivindica a los pueblos nativos de América (3) debe entenderse su rechazo al privilegio de los "colonizadores" y de la inmigración europea posterior. Si esta otra presencia se tiene en cuenta, el número de alusiones se eleva a 16.

Este elevado número permite realizar algunas reflexiones. En primer término, puede señalarse lo obvio, el hecho de que el pensamiento martiano está estructuralmente constituido en términos de oposiciones binarias. En segundo lugar, destacar la estrecha vinculación que, una vez más, puede verse entre este binarismo y las corrientes positivistas, así como la enorme vigencia que este sistema bipolar ha mantenido en la interpretación de los fenómenos en Latinoamérica. De este modo, los procesos de identificación con el pensamiento martiano en el siglo XX pueden entenderse también en términos de la identidad que comparten en cuanto a su sistema reflexivo, y no sólo en cuanto a los contenidos de este sistema.

En cuanto a su formulación, Lagmanovich se refiere a "un sistema de transmutaciones" por las que las imágenes del árbol y el tigre "se resuelven en un gran símbolo trascendente, en donde cobran valor de presente y de futuro *las intuiciones* martianas sobre el destino del continente" (245, el subrayado es nuestro). Un sistema de imágenes que se relaciona con un símbolo trascendente apto para describir intuiciones dista mucho de constituir el discurso analítico clásico.

Es que NA es un texto apelativo: su inscripción en la praxis martiana, y el sistema retórico empleado así lo acreditan. Como texto argumentativo no recorre la sistemática clásica (lógica, secuencial o dialéctica) sino la alternativa que hemos caracterizado como propia de la oratoria: el

despliegue de una retórica familiar al sistema literario, la apelación a la afectividad del receptor y no sólo a su inteligencia lógica.

A esta configuración textual la hemos caracterizado como un "movimiento" entre el sistema conceptual, ideológico, y la formulación retórico-literaria. La ausencia de un despliegue lógico-argumentativo, por otra parte, se relaciona con la práctica escrituraria modernista, que puede ser definida como una práctica literaria, porque busca un asentamiento original en el sistema del discurso lingüístico.

Es posible que la proteica potencia significativa de este texto esté dada en cierta medida por el movimiento que hemos descripto, si bien, de ninguna manera es nuestra intención reducir la complejidad histórica y sus procesos de interpretación simplemente a un procedimiento discursivo. En la actualidad, puede reconocerse una resistencia creciente a linealidades y binarismos que en el pasado satisficieron ampliamente como propuestas interpretativas; aunque los sueños martianos aún reflejen muchas de las aspiraciones de los pueblos americanos.

Claudia Ferman
Arizona State University

NOTAS

1. Santí incluye en su artículo su traducción de la definición de Auerbach, extraída de *Scenes from the Drama of European Literature* (New York: Meridien, 1959), 53.

2. Discurso pronunciado en la velada artístico-literaria de la Sociedad Literaria Hispanoamericana el 19 de diciembre de 1889, a la que asistieron los delegados de la Conferencia Internacional Latinoamericana.

3. Sarmiento hizo más de una referencia laudatoria a Martí. Martí se mantuvo en silencio. Para Fernández Retamar (*Calibán* 47–57), esto constituye sin lugar a dudas una declaración de diferenciación: cuando Martí callaba, acusaba con su silencio. De esta manera, puede verse reforzada la tesis de que su referencia a la inexacta oposición de los conceptos de civilización y barbarie constituyó mucho más que un comentario al pasar (tesis que Lagmanovich también sostiene, *op.cit.* 244). Resulta interesante contrastar esta afirmación de Martí, "No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza," con la tesis de Ricardo Piglia, en *Respiración artificial* (155–180). Aquí, Piglia sostiene que la literatura argentina comienza con una falsificación: la cita con la que se inicia el *Facundo* no es, como afirma Sarmiento, de Fourtol sino de Volney (según dice Piglia que apunta Groussac). Sarmiento, que se autotitula "civilizado" (en contraste con la "barbarie" con la que antagoniza), no logra sino falsificar esa civilización.

OBRAS CITADAS

Fernández Retamar, Roberto. "Calibán." *Calibán y otros ensayos: Nuestra América y el mundo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979.

Ghiano, Juan Carlos. Estudio preliminar. *Poesía de José Martí*. Ed. Juan Carlos Ghiano. Buenos Aires: Ed. Raigal, 1952.

Gómez Martínez, José Luis. "Krausismo, Modernismo y ensayo." *Nuevos asedios al Modernismo*. Ed. Ivan A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987. 210-26.
Lagmanovich, David. "Lectura de un ensayo: 'Nuestra América,' de José Martí." *Nuevos asedios al Modernismo*. 235-245.
Lida, Raimundo. Prólogo. *José Martí. Páginas selectas*. Ed. Raimundo Lida. Buenos Aires: A. Estrada y Cía., 1935, 1965. vii-xx.
Martí, José. "Nuestra América." *Conciencia intelectual de América*. Ed. Carlos Ripoll. New York: Eliseo Torres & Sons, 2da. ed., 1970.
Montaner, Carlos Alberto. *El pensamiento de José Martí*. Madrid: Plaza Mayor, [1971].
Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Pomaire, 1980.
Santí, Enrico Mario. "José Martí y la Revolución Cubana." *Vuelta* 121 (1986): 23-27.

Mester, Vol. xx, No. 1 (Spring, 1991)

Los umbrales de *El reino de este mundo*[1]

La fonction de l'exergue est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi.
—Michel Charles

De acuerdo a Gérard Genette, la obra literaria es un texto (serie de enunciados verbales provistos de significación) que casi nunca se presenta en estado de desnudez; se encuentra acompañado de un cierto número de producciones: portadas, títulos, presentaciones editoriales, dedicatorias, prefacios, epígrafes, notas, ilustraciones, las cuales tienen como finalidad—entre otras—presentar el libro como tal al público: "Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue"—escribe Genette en *Seuils*, 1987—"ce que j'ai baptisé . . . le *paratexte* de l'oeuvre" (7). *Paratexto* es el nombre técnico acuñado por Genette para referirse a los "seuils," los "vestibules," las "zones indécises" entre lo de afuera y lo de adentro de un libro, y que ofrecen al lector una invitación para que traspase la puerta y conozca el interior de la casa. Paratexto: lugar de una primera cita; sitio de privilegio; zona de "transaction" entre el autor y el lector para que éste, aceptadas ya las estrategias propuestas por aquél, tenga una lectura más pertinente del libro. En suma: el paratexto es el conjunto de prácticas heteróclitas que le dan su plena existencia a las obras literarias.

Un breve repaso a la obra de Alejo Carpentier nos alertará de la frecuencia con que el escritor utiliza el epígrafe, considerado por Genette como uno de los componentes del aparato paratextual. El simple hecho de la reiterada presencia de este elemento en la obra carpenteriana nos invita a pensar que no estamos en presencia ni de una cuestión baladí, ni de un alarde de vana erudición, sino de una clave esencial de su novelística. Este recurso—compuesto de citas en su gran mayoría tomadas de diversos autores y personajes históricos—permite al novelista traer a presencia códigos culturales tanto europeos como americanos, en clara manifestación de su voluntad artística por novelar "lo real maravilloso"[2] de nuestro continente en su constante y difícil contacto con el viejo mundo. El

propósito de este trabajo es hacer algunas reflexiones, a la luz de los postulados teóricos de Genette, sobre la función del epígrafe en *El reino de este mundo*, primera obra maestra del novelista cubano.[3] Nos servirá de guía el capítulo dedicado por Genette al epígrafe en su libro ya mencionado (134–149), en donde el investigador francés asienta las funciones que, en su opinión, deben atribuirse a este elemento paratextual. Aunque la interpretación del sentido de un epígrafe es, finalmente, un acto a cargo del lector, pragmático y aleatorio, Genette encuentra cuatro funciones—dos directas; dos oblicuas—que nos pueden orientar teóricamente en el quehacer del análisis de este componente, a saber:

a) La más directa consiste en una función de comentario, "d'éclaircissement" (145), no del texto sino del título. El epígrafe sirve, en otras palabras, para justificar el título. Es—traduciendo al español la expresión francesa "mise au point" utilizada por Genette—como una especie de "toque maestro" con que el autor remata su obra.

b) La segunda función es la más canónica: "elle consiste en un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification" (146). Este comentario es frecuentemente enigmático (se pone a prueba la capacidad hermenéutica del lector) por lo que su significación se aclarará o confirmará en el contexto de la lectura global de la obra.

c) La tercera función—y ésta ya es un tanto oblicua—tiene que ver no con el contenido del epígrafe en sí sino con la identidad de su autor: "l'important dans un grand nombre d'épigraphes est-il simplement le nom de l'auteur cité" (147). Hay un evidente sentido de homenaje al epigrafiado ("épigraphé"), es decir, al autor real o putativo de la cita que encabeza la obra por parte del autor del libro. Como por ejemplo,

> lorsque John Fowles place en exergue de *Sarah et le lieutenant français* cette phrase exemplairement insignifiante: "L'émancipation, c'est toujours le retour de l'homme lui-même à un monde humain, et à un système de relations humaines," comprenons qu'une telle citation vaut par le seul nom de son auteur: Karl Marx, qui fonctionne un peu ici comme un dédicace *in memoriam* (147).

d) La cuarta y última función que hasta el presente ha desarrollado Genette consiste en el efecto oblicuo provocado por la sola presencia o ausencia del epígrafe: "La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit" (148). Por ejemplo, las tradiciones clásica y realista fueron discretas en cuanto al consumo del epígrafe, contrastándose con la tradición romántica—citas de Scott, Byron y Shakespeare, sobre todo—que lo multiplicó en exceso. En nuestro siglo XX constituye toda una tradición cultural: "L' épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité" (148-9).

En *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier utiliza cinco epígrafes que

encabezan tanto el prólogo como los capítulos que integran la novela,[4] pertenecientes a Cervantes, Lope de Vega, Madame d'Abrantès, Karl Ritter y Calderón de la Barca, autores del siglo de oro español y personajes históricos del siglo XIX. Para la realización de este trabajo, nos someteremos a la siguiente estrategia: relacionaremos los epígrafes con las funciones establecidas por Genette con el propósito de profundizar en las razones de su presencia en el conjunto global de la novela. En otras palabras, trataremos de responder—entre otras—a estas preguntas: ¿Qué papel tienen esas citas como elementos extradiegéticos? ¿En qué medida predisponen o complementan la lectura? ¿Cuáles son los motivos que animaron a Carpentier a escoger estos autores y estas obras específicas para sus epígrafes?

I. Función de justificación del título:

El pasaje bíblico al que nos remite el título de la novela "El reino de este mundo" ha sido localizado por Richard A. Young: "And the seventh angel sounded the trumpet: and there were great voices in heaven, saying: The Kingdom of this world is become our Lord's and his Lord's and his Christ's, and he shall reign for ever and ever (Revelation, xi. 15)" (102). Sería difícil establecer que alguno de los cinco epígrafes concurrentes en la novela tiene el propósito concreto de justificar este título de indudables resonancias bíblicas. Creemos que esta función debe atribuirse fundamentalmente a los textos con un solo epígrafe para que la asociación pueda hacerse libremente. En el caso que nos ocupa, Carpentier ha utilizado epígrafes de capítulo o de partes de obra, razón por la cual esta primera función no es aquí pertinente.

II. Función de comentario del texto:

Sostenemos que la significación de los epígrafes de *El reino de este mundo* es un tanto oscura y enigmática, por lo que su iluminación sólo podrá venir después de una lectura crítica de toda la novela; asimismo, las obras literarias e históricas de donde han sido extraídos los epígrafes arrojarán luz sobre el contenido general de la ficción. Para ilustrar esta función veremos los epígrafes de los tres primeros capítulos; el del cuarto, la cita de Calderón, quedará al margen de nuestras reflexiones ya que su fuente es un misterio. Hasta donde sabemos nadie ha encontrado el texto calderoniano de donde se sacaron los enigmáticos versos. Kathryn Marie Gerhold, quien escribió su tesis doctoral sobre el epígrafe en la obra de Alejo Carpentier, escribe:

The source for the epigraph to part IV remains unclear. Responding to an inquiry made by the Ecuatorian writer, J.E. Adoum, February 1980, Carpentier stated that the epigraph was derived from Calderón de la Barca's play, *El condenado por desconfiado*. Tirso de Molina is generally credited as the play's author, however, and a reading of *El condenado por desconfiado* fails to reveal the quoted verses placed in *El reino de este mundo*. An examination of the plays, *autos*, and *comedias* of Calderón has also failed to supply the epigraph's missing source.

El epígrafe del primer capítulo fue tomado por Carpentier de una comedia de Lope de Vega, *El Nuevo Mundo, descubierto por Cristóbal Colón*. Será necesario que hagamos un breve resumen de la misma para precisar sus conexiones con *El reino de este mundo*. El tema de la comedia es el descubrimiento de América y la conversión al cristianismo de sus moradores. En el primer acto presenciamos los grandes esfuerzos que hace Colón para conseguir los barcos y los hombres que necesita en su osada tentativa de ir al nuevo mundo; finalmente—negada esta ayuda por los reyes de Portugal e Inglaterra—consigue de los reyes católicos las carabelas y el permiso para que en su nombre atraviese los mares procelosos. En el segundo acto, Lope de Vega cambia de escenario al situarnos en las prodigiosas tierras americanas en donde los indios se agitan en hondas pasiones y se entregan a prácticas idólatras. Además, vemos la llegada de los europeos y su primer contacto con los indígenas, un encuentro marcado por el estupor y la sorpresa, la lucha contra las creencias religiosas de los indios y el triunfo de la doctrina católica. En el último acto, Colón regresa a España a dar la buena noticia; en el nuevo mundo se quedan los conquistadores y los misioneros que dan origen a un mestizaje étnico y cultural: la cruz del cristianismo emerge como símbolo predominante de esta simbiosis.

El epígrafe de Lope de Vega hace referencia a un momento del primer acto en que Colón asiste a su propio juicio, emplazado por la Providencia para que señale los motivos de su viaje al nuevo mundo. Otros personajes (alegóricos) intervienen en el tribunal, como la Religión que apoya la navegación de Colón por cuanto ésta ofrece para la extensión de la cristiandad; por el contrario, la Idolatría está en contra porque se amenaza su reinado en esa parte del mundo. Dice:

Tras años innumerables,
Que en las Indias de occidente
Vivo engañando la gente
Con mis errores notables,
Tú, cristiana Religión,
Por medio de un hombre pobre

¿Quieres que tu fe la cobre
Estando en la posesión?
El demonio en ellas vive,
La posesión le entregué (592).

El Demonio viene a sumarse como testigo de cargo en contra del proyecto de Colón: se presenta como el ''Rey de Occidente''[4] (aparece la conexión con Carpentier) que por la lectura de la comedia sabemos que se trata de América. Argumenta también hábilmente: ''No los lleva cristiandad,/ Sino el oro y la codicia'' (592). Mas el fallo de la Providencia se inclina a favor del periplo de Colón.

¿Cómo se relacionan la comedia de Lope de Vega y la novela de Carpentier? El epígrafe nos remite a la obra del autor español en donde nos enteramos del origen histórico del conflicto entre dos culturas opuestas: la americana o idólatra y la europea o cristiana. En la novela descubrimos que Haití (parte del mundo nuevo) estaba en posesión del demonio antes del descubrimiento y la conquista, y que en el año de 1750—fecha en que se inicia el tiempo de la historia de *El reino de este mundo,*[5] desde la perspectiva europea, sigue estándolo, como si el mundo se hubiera congelado. En el capítulo primero se aborda el intento de rebelión de Mackandal, descendiente de los mandingas, un grupo claramente satanizado por uno de los personajes que representa al colono francés y, por ende, la visión europea: Monsieur Lenormand de Mezy que dirá después de la desaparición de Mackandal: ''Poco valía un esclavo con un brazo menos. Además, todo mandinga—era cosa sabida—ocultaba un cimarrón en potencia. Decir mandinga era decir díscolo, revoltoso, demonio'' (30).

Monsieur Lenormand de Mezy es un personaje arquetípico de la cultura racionalista europea del siglo de las luces. Pero no sólo personajes ficticios aparecen en la novela sino también históricos como Moreau de Saint Mery, uno de los primeros historiadores del vudú, quien ''había recogido algunos datos sobre las prácticas salvajes de los hechiceros en las montañas, apuntando que algunos negros eran ofidiólatras'' (57); tenemos también la referencia del padre Labat que luego de su primer viaje a estas islas había dicho que ''los negros se comportaban como los filisteos, adorando a Dogón dentro del Arca'' (47). En suma: se establece en la novela una clara constancia de que los ritos de los negros—a los ojos de los amos colonizadores, religiosos e historiadores—son cosa diabólica y que Mackandal es la viva personificación del demonio.

La función del epígrafe de Lope de Vega, como lo observa Richard A. Young, es la de remitir a un contexto histórico más amplio que el de la novela y que sitúa al lector en los mismos orígenes de la pugna ideológica entre dos culturas distintas: la católica y la de los idólatras americanos (106). En la novela de Carpentier se sigue sosteniendo esta contienda aun-

que sus términos se han reformulado: ahora se enfrentan el mundo del racionalismo francés y el mundo mágico-africano haitiano a fines del siglo XVIII y a principios del XIX.

El epígrafe del segundo capítulo fue tomado de las *Mémoires* de Laure Junot, duquesa de Abrantès, personaje histórico ligado a la familia de Napoleón. Sus *Mémoires*[6] constituyen una referencia obligada para el conocimiento de varios lustros de la historia francesa que tienen como centro tanto la figura del emperador Napoleón y su familia como los movimientos sociales y políticos en que se vieron envueltos. Las palabras del epígrafe van dirigidas a Paulina Bonaparte, personaje histórico que figura en *El reino de este mundo.*[7]

Señalemos que si el lector va a la fuente aludida en el epígrafe accederá a un nivel más profundo del conocimiento de una parte de la historia que es objeto de la novela: la colonia de Haití en tiempos de la era napoleónica. Si el lector acude a las *Mémoires* de la duquesa de Abrantès se enterará de que Carpentier utilizó esta fuente para la configuración del retrato de Paulina.[8] Sabrá el lector que la bella hermana de Napoleón contrae matrimonio en 1798 con el General Leclerc y que éste es nombrado Capitán General de la Isla de Santo Domingo, por lo que debe acompañarlo en su misión de sometimiento de los negros en rebelión. Entenderá mejor el curioso lector la escena "La noche de las Estatuas" de la cuarta parte de la novela (en la que Solimán en un ritual frenético trata de volver a la vida la bella estatua de Antonio Canova, réplica de la hermosa Paulina) al conocer, gracias a los escritos de la historiadora, los pormenores de la vida de Paulina después de haber abandonado la Isla de Santo Domingo y de haberse casado con el príncipe italiano Camille Borghese.

¿Cuáles son las circunstancias en que se producen las palabras contenidas en el epígrafe de la duquesa de Abrantès? Napoleón desea someter a Toussaint Louverture, líder de una revuelta de los esclavos haitianos, y restablecer nuevamente en la Isla las jerarquías coloniales, por lo que envía una expedición al frente del General Leclerc, esposo de Paulina Bonaparte, que constituyó un estrepitoso fracaso.[9] Paulina al saber que deberá dejar su dichoso mundo parisino a solicitud expresa de su hermano Napoleón, estalla en una crisis nerviosa y con lágrimas en los ojos acude con su amiga la duquesa de Abrantès quien, para consolarla, le dice las palabras que sirven de epígrafe a este capítulo. Es decir, la duquesa persuade a Paulina para que vaya a ese extraordinario paraíso tropical; le dice que no tenga miedo; que será dichosa en la Isla y—como lo señala Carpentier en la novela—la instruye en cuanto a las modas de la colonia.[10]

Ahora bien, si examinamos el epígrafe encontraremos que el retrato que hace de Haití la duquesa de Abrantès no es exacto. Evidentemente que había un conflicto racial de altas proporciones entre los negros esclavos y los amos franceses—hecho atenuado por la duquesa—que los llevó a

cometer actos de crueldad. Basta recordar la violación y muerte de Mademoiselle Floridor ("La hija de Minos y de Pasifae") a manos de Ti Noel y sus hijos durante la frustrada revuelta promovida por el jamaiquino Bouckman. Basta recordar la ejecución de Mackandal en la hoguera. En pocas palabras, los negros estaban luchando por la liberación del yugo de los colonos franceses, por lo que la pintura paradisíaca de la Isla que la duquesa de Abrantès ofrece a Paulina para convencerla de que se embarque resulta incorrecta, lo que nos lleva al tema de las falsas concepciones que tenían muchos europeos sobre América, si atendemos a Kathryn Marie Gerhold cuando señala que los comentarios de la duquesa "typify the eighteenth-century European's impressions of life in the New World" (23).

La bella hermana de Napoleón no escapará a esta equívoca situación cuando su delicioso paraíso en donde ella se siente personaje de la novela idílica de Saint-Pierre, *Pablo y Virginia*, y en palabras de Carpentier "algo ave del paraíso" (65), se transforma—por la muerte de Leclerc, víctima de esta tierra salvaje—en "abominable, con sus buitres pacientes que se instalaban en los techos de las casas donde alguien sudaba la agonía" (69). A partir de ese momento, Paulina se entregará prácticamente a los poderes de Solimán, quien la convertirá en una practicante de ritos mágicos propios de los negros para crear una valla inexpugnable contra la letal epidemia. Carpentier introduce la ironía: Paulina fue reina, tuvo esclavos, pero fue picada por la serpiente del vudú. Y al partir se llevó un amuleto para Legba—regalo de Solimán—, el señor de los caminos. Kathryn Marie Gerhold escribe con relación a otros instantes de la narración:

> The epigraph's chief function is one of irony, since events like the bloody slave revolt in part I preface the observation "que les sauvages n'étaient plus à craindre." The statement "que ce n'était pas là que la broche était mise pour rôtir les gens" is bitterly ironic in light of the white man's burning of Mackandal (23).

Karl Ritter (1779–1859) es el autor de la cita que aparece en el capítulo tercero.[11] ¿Quién es este personaje que presenció el saqueo de Sans-Souci? Fue un importante geógrafo mundial del siglo XIX, un viajero incansable que recorre Europa y hace un Atlas que es muy apreciado por sus contemporáneos. En 1817 publica una Geografía General; en 1822 se hace miembro de la Academia de Ciencias; en 1825 es nombrado profesor de la Universidad de Berlín: no sólo enseña geografía sino filosofía; en fin, es un científico y humanista del siglo XIX que se dedicó a viajar—como su gran amigo Alexander Humboldt—para impulsar estudios de geografía comparada y que, visitando Haití, le tocó en suerte ser testigo del pillaje al palacio en que gobernó el trágico rey Henri Christophe.[12]

En el capítulo III, sección 6 ("Ultima ratio regum") se encuentra la relación entre la significación del epígrafe y la novela. Asistimos a la dolorosa

crisis psicológica de Christophe debido a su gran pecado: haber traicionado sus propias creencias, su propia religión, renunciando a su identidad y convirtiéndose en una triste caricatura de un rey francés;[13] las fuerzas del vudú por él traicionado lo orillan al suicidio. Momentos antes de dispararse, Christophe realiza una suerte de ritual de despedida: alza la vista sobre su reino, deambula silencioso por su castillo y, ya en la intimidad de sus aposentos, acaricia sus objetos entrañables:

> Christophe abrió un cofre pesado, oculto por las borlas de terciopelo. Sacó un puñado de monedas de plata, marcadas con sus iniciales. *Luego, arrojó al suelo, una tras otra, varias coronas de oro macizo, de distinto espesor*. Una de ellas alcanzó la puerta, rodando, escaleras abajo, con un estrépito que llenó todo el palacio (95; énfasis nuestro).

Aquí está la conexión con las palabras de Karl Ritter. Insólitas coronas de oro macizo, símbolo de un efímero sueño de grandeza.

Este epígrafe, como el de la duquesa de Abrantès, no tiene una fuente literaria sino que proviene de un texto de un científico, de un geógrafo mundial, cuyo valor radica en el hecho de ser testimonial al proclamarse Ritter testigo ocular del saqueo del rey haitiano. ¿Por qué el epigrafador (''épigrapheur,'' o el destinador del epígrafe, Carpentier) nos da este testimonio? Digamos que lo hace para apelar a la autoridad intelectual de otro testigo de lujo (la duquesa de Abrantès fue el primero) sobre un aspecto que a todas luces se antoja inaudito: la opulencia, el despilfarro, la tiranía de Henri Christophe. Recordemos que Carpentier—en el prólogo de la novela—lo contrapone a las figuras de los reyes de la literatura surrealista: ''Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas'' (16). El de Carpentier es un rey no ficticio: encarna lo ''real maravilloso'' de la historia de América. Karl Ritter lo puede atestiguar.

Debemos considerar la historia como fuente de la narrativa carpenteriana. En ''Problemática de la actual novela latinoamericana'' (1964), el novelista hace unas declaraciones que se podrían asociar con los epígrafes de la duquesa de Abrantès y de Karl Ritter. En este documento, Carpentier rechaza cierta narrativa latinoamericana de las primeras décadas de nuestro siglo al considerar que se había dedicado a recrear lo anecdótico, lo superficial, lo exótico de la historia de América:

> el método naturalista-nativista-tipicista- vernacular aplicado, durante más de treinta años, a la elaboración de la novela latinoamericana nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo—a lo realmente trascendental—de las cosas (11).

Su tentativa como escritor va en otro sentido, por esto emprende—de 1928 a 1939 durante su estancia en Europa—un singular aprendizaje sobre América leyendo todo lo que puede sobre su historia, su geografía, sus leyendas, sus revoluciones, sus conflictos con el viejo continente:

> Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso hasta los autores del siglo dieciocho. Por espacio de casi ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos. América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana (Carpentier, 1970:21).

Además, según confiesa, la visita que realiza a Haití en 1943 lo pone en contacto con "lo real maravilloso." De ahí que su literatura sea programática: Carpentier desea representar los "contextos cabalmente americanos" para penetrar en los secretos de la verdadera América. Y una representación más fiel a la realidad se obtendrá dando atención a los múltiples factores de la vida ("contextos") que han contribuido a crear este continente. Por ello, en *El reino de este mundo*, nos enfrenta las jornadas épicas de los negros en su inquebrantable resolución de obtener su libertad de los colonos franceses. Para conocer mejor América Latina es necesario una comprensión de su historia. Y la que Carpentier considera la historia verdadera[14] es la que se encuentra en la vida de hombres legendarios como Mackandal, Bouckman, Henri Christophe, entre otras figuras de "traza mitológica" (Carpentier, 1983:16) y su relación con el mundo europeo. Se infiere entonces su preocupación por legitimar su representación histórica de América Latina que, en el caso de *El reino de este mundo* según afirma Carpentier en el prólogo, está establecida

> sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes—incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías (17-18).

Así nos podemos explicar que las fuentes de donde se extrapolaron los epígrafes de la historiadora de Abrantès y del geógrafo Ritter tengan la responsabilidad de ser algunos de esos documentos en los que se fundamenta la visión histórica de Carpentier: "The implication of both epigraphs"—escribe Richard A. Young—". . . is that significant elements of parts II and III are to be accepted as authentic on the grounds that they are derived from the texts of historical witnesses" (106). El hecho de que sean—la duquesa de Abrantès, francesa; el geógrafo Ritter, alemán—personajes europeos los epigrafiados, no hace sino confirmar la voluntad

de Carpentier por hacer uso de un "enfoque asiduo de culturas extranjeras, del presente o del pasado, que lejos de significar un *subdesarrollo* intelectual, sea, por el contrario, una posibilidad de *universalización* para el escritor latinoamericano" (1946:34).

III. Función de homenaje:

La función de homenaje se cumple cabalmente en esta obra. Tres autores españoles son honrados por el novelista: Miguel de Cervantes (1547–1616), Lope de Vega (1562–1635) y Calderón de la Barca (1600–1681). Carpentier parece sugerir una suerte de afinidad intelectual y artística con estos representantes del siglo de oro español. La predilección de Carpentier por el barroco—movimiento artístico en que se sitúa a Lope de Vega y a Calderón—es sin duda una de las razones que lo hacen inclinarse por estos escritores. Esto justificaría—en términos generales—el homenaje del novelista cubano. Es necesario destacar, sin embargo, que Carpentier patentiza sus lazos artísticos con el barroco español sin que esto signifique que el movimiento estético por él promulgado sea una mera copia. Se desea subrayar, sobre todo, la afiliación a una constante del espíritu humano (Carpentier, 1975:114). Por otra parte, América Latina es para Carpentier un continente esencialmente barroco: "continente de simbiosis, de mutaciones, de mestizajes, fue barroco desde siempre . . ." (Carpentier, 1975:123). Al ser América un mundo barroco por su geografía e historia, es lógico que el barroco sea su expresión artística más natural: "el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco" (Carpentier, 1964:43).

Examinemos más de cerca la relación de Carpentier con Cervantes y Lope de Vega: ¿Por qué seleccionó esas obras y no otras para extraer las citas de los epígrafes? El prólogo de *El reino de este mundo* está coronado con un epígrafe tomado de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), la obra póstuma de Miguel de Cervantes, que alude a los poderes licantrópicos de cierta gente que se transforma en lobos para cometer fechorías, como la hechicera que salva a Rutilio de la prisión, para transportarlo en su manto mágico a Noruega, y que se convierte en una loba en el momento de querer seducirlo.[15] Esta cita de Cervantes sirve a Carpentier para ilustrar su tesis de lo "real maravilloso" y establecer una seria distinción con el concepto de lo maravilloso propugnado por los surrealistas europeos. Además, nos revela un aspecto de la personalidad de Carpentier: su amplio conocimiento de la literatura española y su visión crítica de la obra cervantina ya que *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cuando se publicó *El reino de este mundo*, estaba prácticamente en el olvido. Posiblemente la llamada de atención carpenteriana alertó a los críticos para

que le concedieran mayor atención. A este respecto escribe Frederick A. de Armas:

> Cervantes' composition had been relegated to "the undeveloped mental faculties of youth or to the diminished ones of old age." The critical works of Avalle-Arce, Bandera, Boehlich, Casalduero, Forcione, Riley, Stegmann, and Osuna had not yet appeared. The words of Alejo Carpentier, as will be made evident, foreshadow modern critical approaches and echo the understanding this work has received in the last twenty-five years (1981:298).

Es innegable que Carpentier hace un homenaje al autor del *Quijote* al tomar una cita de una obra marginada por la crítica o considerada como de menor valía en 1949. Con todo, la cita le sirve perfectamente para introducir la temática de su novela por cuanto Mackandal está aquejado de la "manía lupina."

Con relación al epígrafe de Lope de Vega sucede algo todavía más interesante. El responsable de la edición que consultamos (1938), Don E. de Ochoa, insertó *El Nuevo Mundo, descubierto por Cristóbal Colón* al final del tomo, en un apéndice porque representa "una muestra del non plus ultra de la osadía dramática. Verdaderamente no se puede desbarrar más" (584). El mismo crítico que descubrió la relación del epígrafe de Carpentier y la novela póstuma de Cervantes, De Armas, nos ilustra sobre el posible motivo de la admiración de Carpentier por esta comedia de Lope de Vega tan mal tratada por la crítica desde el siglo XVIII:

> Lope de Vega escribe la primera comedia acerca del mundo americano en España . . . es pues uno de los primeros textos literarios españoles en que se trata de comprender el nuevo continente . . . ¿Cómo no se iba a interesar Carpentier por una comedia, la primera escrita en España sobre América, que trata de Colón, y que presenta a Europa de tal manera que Azorín acusa a su autor de ser mal español? (1978: 366–67)

Carpentier, profundo americanista, rinde homenaje a otro americanista.

IV. Función del efecto-epígrafe:

De acuerdo a Genette, la sola presencia o ausencia del epígrafe es indicativa del género, la época y la tendencia de una determinada obra literaria. En nuestro siglo el epígrafe es usado tanto por novelistas como por poetas en una clara señal de intelectualidad, de adscripción a una tradición cultural. Alejo Carpentier como la mayoría de los grandes escritores latinoamericanos (Borges, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, por citar a los más conocidos) privilegia el recurso del epígrafe por

lo que debe ser incorporado a esta tendencia de la época. ¿Cuáles son las particularidades de esta práctica en el escritor cubano? Responderemos con el apoyo de las funciones de Genette, a guisa de conclusión de este trabajo:

En primer término, el epígrafe como un comentario del texto que incide en la significación del mismo permite al novelista ampliar los marcos del mundo ficticio: los epigrafatarios (''épigraphaires''), o sea los lectores de la novela, al remitirse a las fuentes literarias e históricas ampliarán su comprensión del contenido ficcional, con lo que podrán participar de una manera más activa en la red de relaciones culturales tejida por el escritor. Hemos visto que en el caso de Lope de Vega se establece una serie de relaciones temáticas que ayudarán al lector a precisar las fuerzas ideológicas en conflicto en la novela y sus remotos orígenes; con el epígrafe de la duquesa de Abrantès, se introduce una nota de ironía frente a las falsas concepciones europeas sobre la realidad americana; Karl Ritter atestigua el desdichado fin de Henri Christophe. Estas dos últimas citas tienen el valor de provenir de personajes reales, convirtiéndose en una invitación al lector para que acepte su veracidad. Son, en pocas palabras, voces autorizadas que permiten fundamentar la verosimilitud histórica del ente narrativo. La segunda función consignada por Genette es la referente al homenaje que se le tributa al epigrafiado. Constatamos que Carpentier cita a tres autores de la literatura española (aunque no hayamos indagado los pormenores del epígrafe de Calderón) lo que podría adivinar una suerte de intereses artísticos similares. Con la cita de Cervantes, el autor cubano ilustra su tesis de lo ''real maravilloso''; además, indirectamente se constituye en un llamado de atención para que la crítica cervantina revise su acercamiento a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.* Finalmente, con relación a la ausencia o presencia del epígrafe como indicativos de una tendencia cultural determinada podemos señalar que el siglo XX—como la literatura romántica—es un gran consumidor del epígrafe. Carpentier es un conspicuo representante de la literatura contemporánea que ve en este recurso un salvoconducto de intelectualidad. Sin embargo, en Carpentier es algo más que eso: el epígrafe es una llave que pone en articulación diversos discursos y códigos culturales que le permiten legitimar su visión de la historia de América Latina en su difícil contacto con el continente europeo. Es una llave, en última instancia, que permite al lector abrir los umbrales más secretos de la narrativa carpenteriana.

Salvador Velazco
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Una versión sintetizada de este trabajo se presentó en *The Mid-American Conference on Hispanic Literature,* el 5 de octubre de 1990, en la Universidad de Colorado en Boulder.

2. Concepto cardinal en la obra de Alejo Carpentier formulado por primera vez en el prólogo de *El reino de este mundo* (México: Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, S.A., 1949). De aquí transcribimos la definición dada por el propio Carpentier de esta noción y el momento de su revelación: ". . . lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite' . . . Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real-maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, al punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución . . . Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real-maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías" (1983:15-16).

3. Su única novela anterior fue *Ecue-Yamba-O* en la que el propio Carpentier reconoce que se le escapó "todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela"; véase su artículo "Problemática de la actual novela latinoamericana" en *Tientos y Diferencias* (México: UNAM, 1964) 13.

4. Reproducidos en su totalidad en el apéndice de este trabajo para facilitar su lectura.

5. Emma Susana Speratti-Piñero establece la cronología de la novela: "Como bien se sabe . . . el escenario temporal, con toda intención nunca especificado, podría situarse entre 1750, un año antes de la fuga de Mackandal a los montes, y, algo después de 1830, el año del viaje de la familia de Henri Christophe a los baños de Carlsbad." Véase su artículo "Noviciado y apoteosis de Ti Noel en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier," *Bulletin Hispanique* LXXX (1978):201.

6. *Les Mémoires de Mme. la duchesse d'Abrantès: ou souvenirs historiques sur Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration* aparecieron de 1831 a 1835 en varios tomos en la editorial *Ladvocat*; el éxito fue impresionante: como prueba basta señalar que la cuarta edición es de 1837. En 1928 la editorial *La Cité des Livres* inició la publicación de los tomos, pero una crisis económica suspendió la tarea. Una edición más moderna es la del editor Jean de Bonnot publicada en Francia en 1967.

7. Carpentier no oculta su predilección por este personaje: "Mi encuentro con Paulina Bonaparte, ahí, tan lejos de Córcega, fue, para mí, como una revelación. Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras a donde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento ni de medida para verlas en su justa dimensión." Véase "De lo real maravillosamente americano" en *Tientos y Diferencias* (México: UNAM, 1964) 129.

8. "C'est à Mme d'Abrantès que nous devons également le premier portrait d'une Pauline 'américaine'. Et elle est l'une des principales sources de Carpentier pour la création de son personnage romanesque." Palabras del artículo de Carmen Vasquez "*Le Royaume de ce monde*, de Cuba a Haïti" incluido en el libro colectivo *Images et mythes d'Haïti*. Edición de Daniel-Henri Pageaux (Paris: Editions L'Harmattan, 1984) 77.

9. La fecha de desembarco de la expedición de Leclerc fue en febrero de 1802, un mes más tarde había ya vencido a Toussaint Louverture: "Le 25 mars"—escribe Bernard Nabonne en *Pauline Bonaparte 1780-1825*—"Leclerc battait Toussaint Louverture à Crète-à-Pierrot, victoire à la suite de laquelle 3,000 blanches et mulâtresses emmenées en esclavage par les noirs étaient liberées par nos troupes. Le dictateur noir faisait sa soumission quelques jours plus tard; et, le 17 avril, Leclerc entrait triomphalement au Cap de la République . . ." (Paris:

Librairie Hachette, 1948) 77. Sin embargo, este triunfo de Leclerc no iba a durar mucho tiempo: en los meses siguientes los nuevos brotes de rebelión y el vómito negro comienzan a diezmar las tropas del General Leclerc; éste, contagiado por la mortal epidemia, fallece el 2 de noviembre de 1802, echando por tierra el plan imperial de Napoleón con respecto a Haití y el ensueño tropical de Paulina.

10. "En banastas lacradas se guardaban pañuelos traídos de la isla Mauricio, los corseletes pastoriles, las faldas de muselina rayada, que iba a estrenarse en el primer día de calor, *bien instruida como lo estaba, en cuanto a las modas de la colonia, por la duquesa de Abrantès*" (63; énfasis nuestro).

11. Véase Karl Ritter, *Naturhistorische Reise nach der westindischen Insel Hayti.* (Stuttgart: Hallberger, 1938) 78.

12. Para esta información sobre Karl Ritter nos hemos basado en la nota de Georges Nicolas-Obadia, "Biographie de Carl Ritter" en Carl Ritter, *Introduction à la Géographie Générale Comparée*, traducción de Danielle Nicolas-Obadia, editor Michael Chevalier (France: Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1974) 251–253.

13. "Christophe, el reformador, había querido ignorar el vodú, formando, a fustazos una casta de señores católicos. Ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causa, aquella noche, eran San Pedro con su llave, los capuchinos de San Francisco y el negro San Benito, con la Virgen de semblante oscuro y manto azul, y los Evangelistas, cuyos libros había hecho besar en cada juramento de fidelidad . . ." (Carpentier, 1983:96).

14. Estamos en presencia de una reformulación del "realismo" en literatura de acuerdo a uno de los posibles significados que Roman Jakobson le atribuye a este concepto: "Realism may refer to the aspiration and intent of the author; i.e., a work is understood to be realistic if it's conceived by its author as a display of verosimilitude, as true to life." Véase "On Realism in Art" en *Readings in Russian Poetics, Formalist and Structuralist Views.* Edición de Ladislav Ratejka and Krystyna Poworska (Ann Arbor: The University of Michigan, 1978) 38.

15. Véase Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* edición de Juan Bautista Avalle-Arce (Madrid: Clásicos Castalia, 1968) 88–94.

OBRAS CITADAS

Armas, Frederick A. de. "Metamorphosis as Revolt: Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Carpentier's *El reino de este mundo.*" *Hispanic Review* 49 (1981): 297–316.

---. "Lope de Vega y Carpentier." *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos.* Edición de Mátyás Horányi. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978. 363–373.

Carpentier, Alejo. "Problemática de la actual novela latinoamericana" y "De lo real maravillosamente americano." *Tientos y Diferencias.* México: UNAM, 1964. 5-46 y 115–135.

---. "Confesiones sencillas de un escritor barroco." *Homenaje a Alejo Carpentier.* Ed. Helmy F. Giacoman. New York: Las Américas, 1970.

---. "Lo barroco y lo real maravilloso." Conferencia. Ateneo de Caracas. Caracas, 22 de mayo, 1975.

---. *El reino de este mundo. Obras completas,* vol. II. Edición de María Luisa Puga. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983. 13–119.

Genette, Gérard. *Seuils.* Paris: Éditions du Seuil, 1987.

Gerhold, Kathryn Marie. "The Aesthetic Use of the Epigraph in the Works of Alejo Carpentier." Diss. Northwestern University, 1981.

Lope de Vega, Félix. *Teatro Escogido de Lope de Vega.* Edición de Don E. de Ochoa. París: Crapelet, 1938.

Young, Richard A. *Carpentier: "El reino de este mundo."* Critical Guides to Spanish Texts 34. London: Grant and Cutler, 1983.

APÉNDICE

Epígrafe del prólogo

Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos
es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía
lupina . . . (Los trabajos de Persiles y Segismunda)

Epígrafe del primer capítulo

I

DEMONIO

Licencia de entrar demando . . .

PROVIDENCIA

¿Quién es?

DEMONIO

El rey de Occidente.

PROVIDENCIA

Ya sé quién eres, maldito.

[Entra ahora]

DEMONIO

¡Oh, tribunal bendito,
Providencia eternamente!
¿Dónde envías a Colón
para renovar mis daños?
¿No sabes que ha muchos años
que tengo allí posesión?

LOPE DE VEGA

Epígrafe del segundo capítulo

II

. . . Je lui dis qu'elle serait reine là-bas; qu'elle irait en palanquin; q'une esclave serait attentive au moindre de ses mouvements pour executer sa volonté; qu'elle se promenerait sous les orangers en fleur; que les serpents ne devraient lui faire aucune peur, attendu qu'il n'y en avait pas dans les Antilles; que les sauvages n'étaient plus à craindre; que ce n'était pas là que la broche était mise pour rôtir les gens: enfin j'achevais mon discours en lui disant qu'elle serait bien jolie mise en créole.

MADAME D'ABRANTÈS

Epígrafe del tercer capítulo

III

En todas partes se encontraban coronas reales, de oro, entre las cuales había unas tan gruesas, que apenas si podían levantarse del suelo.

KARL RITTER, Testigo del
saqueo de Sans-Souci.

Epígrafe del cuarto capítulo

IV

Miedo a estas visiones
tuve, pero luego
que he mirado a estotras,
mucho más les tengo.

CALDERÓN

Mester, Vol. xx, No. 1 (Spring, 1991)

La poética "cuántica" de Severo Sarduy; una lectura de *Big Bang*

En *Big Bang*[1] de Severo Sarduy hallamos un texto orbitado por grabados e ilustraciones en una puesta en escena seductoramente compleja. Un texto con el que Sarduy muestra sus teorías sobre el barroco y el neobarroco "leyendo" la cosmología moderna del modo que lo hicieron los "barrocos" del Siglo de Oro. Sería fácil comparar la obra en sí con un ángel de Tiépolo sacando la pata del techo de una capilla italiana: un *trompe-l'oeil* que simula elementos de la cosmología moderna y de la cuántica. Esto quiero apuntar en esta nota, ejemplos de lecturas en los cuales el texto invita al lector a una poética de la cuántica abriendo al mismo tiempo otro universo, situado en el que sería el polo virtual de la elipse barroca.

Big Bang nos presenta textos simultáneos, paralelos, en castellano y francés, con los cuales abre una serie de posibilidades de lecturas en un juego (neo)barroco de elisiones: el poema busca una lectura de la cosmología contemporánea (la teoría de Lemaître sobre el origen del universo) mientras simultáneamente señala al proceso de esta lectura como poema mismo. Pensado en el sistema kepleriano del barroco, la elipse como modelo, un foco de la elipse lo ocupa la génesis del universo, presencia gigante en el foco solar, mientras el otro lo ocupa este proceso de señalar o de apuntar del poema como lectura y por lo tanto espejo de sí mismo: el reflejo en el foco lunar.

Podemos primero suponer que cada una de estas versiones es reflejo de la otra; pero versión en el sentido de verter nos hace preguntar ¿reflejo, vertido de qué? Los dos textos pueden ser dos imágenes, independientes la una de la otra, y la simetría de su puesta en escena es sólo relativa a nosotros como lectores u observadores; son imágenes unidas por una fuente. Una vez "emitidas," cada versión se refiere a su emisor o fuente independientemente de su versión vecina en el *otro lenguaje*. Ello a pesar

del lector que observa, "lee," estas dos versiones y remite la una a la otra, preguntando a veces por un "original" sin percatarse de la primera elisión de la obra, la fuente de estas versiones: el autor (o autores, para insistir en la duplicidad e incluir a Ramón Alejandro).

Ahora, ¿en qué consiste ese *otro lenguaje*? Esa duplicidad del poema que señala continuamente hacia un "otro" funciona como mecanismo de contraste, una alteridad que hace cuestionar la mismidad que implica el reflejo: ¿el texto en castellano es el "mismo texto" en francés o es más bien "otro texto"; el texto científico "difiere" del texto poético o son ambos poesía o ciencia? Sarduy señala en sus ensayos sobre el barroco, refiriéndose a la especularidad de los elementos del juego barroco, que la estructura de la obra "no es un simple parecer arbitrario y gratuito [es] al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento—ser a la vez totalizante y minucioso" (*Barroco* 102; "El barroco" 167–8). Ese "otro" trabaja con el reflejo (e incluso reflexión) de ese "uno" que escribe, edita o lee; la codificación de la obra barroca pretende, precisamente mediante ese espejo, alcanzar esa totalidad de la que habla Sarduy al tiempo que se recrea en ese mismo proceso condenado al fracaso. Un fracaso que en *Big Bang*, como mostraré más adelante, nos lo presenta la física cuántica.

El juego más interesante en *Big Bang* lo realizan las dicotomías que hallamos en su puesta en escena; el polo castellano/francés es sólo una de éstas. Estas dicotomías funcionan mediante oposiciones o diferencias a las que nuestra posición de observadores (lectores) contamina de simetría especular; el poema, como fenómeno observable, se transforma en el juego barroco de los espejos, es *Las Meninas* de Velázquez y el "original" del *Quijote* (Sarduy, *Barroco* 78–83). Pero observaciones definitivas o absolutas no existen.

Una descripción de la primera edición de *Big Bang* nos servirá para entender en qué consiste esta serie de polos. En el texto, castellano y francés se oponen uno al otro, incluso físicamente: la versión en castellano se halla siempre (con la excepción del título) en la página izquierda, frente a frente, en especial con el libro cerrado, a su contraparte en francés. El libro cerrado es el borgiano libro de arena en el que toda observación es posible y no repetible; es también el momento en el que estas versiones se anulan por contacto invitando a otra lectura radial de la obra, antes de abrir el libro y enfrentárnoslo no hay diferencia posible, pues no se ha realizado observación alguna, sin embargo al abrirlo nos responsabilizamos de nuevas realidades.[2] Es la interacción entre lo observado y el observador, un proceso que según la física contemporánea afecta a ambos.

Los textos que forman *Big Bang* nos dan otra de sus dicotomías; a un lenguaje "científico" de lo que parecen ser artículos especializados se le opone un lenguaje literario o bien no-científico: un polo formado por lo

universal, la ciencia, y lo individual, la poesía. Pero poesía sólo en una primera taxonomía. A estos lenguajes, al oponerlos, se los hace dialogar para que al final, como Sancho y don Quijote, la poesía hable como la ciencia y ésta como la poesía. Sarduy nos muestra de esta manera, que clasificar *Big Bang* debe limitarse a mencionar su estilo neobarroco.

Otro polo lo forman la impresión en redonda y bastardilla de los textos. Un polo que marca los "saltos" del poema entre sus elementos. Saltos que nos llevan de un estado a otro dentro de la obra; estados caracterizados por el "valor" de estos polos. ¿Dónde "estamos"? en la obra es una cuestión que puede responderse observando dichos valores; francés/redondilla implica por ejemplo un texto poético . . . pero, y éste es otro de los juegos cuánticos, ¡sólo con cierta probabilidad!

Cabe asimismo incluir la dicotomía más problemática de todas, la del polo escritor/lector, el elemento más dramáticamente pasivo dentro de esta serie y que, justo por esa pasividad, resultará el más subversivo. Pasivo porque el lector como observador está ya marcado por este estado observable que es la obra: hemos echado las suertes; de todos los resultados posibles nos enfrentamos a éste, atados a una de múltiples realidades; mas la obra apunta continuamente hacia ese proceso que la generó, asombrando al lector con estos malabares.

Son éstos los elementos que forman la obra y con los que el poema trabaja: dos objetos, ciencia/poesía, en escena con las dicotomías castellano/francés y bastardilla/redonda en el esquema del macro/microcosmos. Parte de este juego especular de lo barroco se origina en el problema del lenguaje y el signo, caracterizado por el lugar común del lenguaje como "espejo del alma," y llevándonos hacia el planteamiento heideggeriano de la poesía como límite del lenguaje y de éste en los límites del universo.[3] Obra especular que apunta otra vez hacia la física y al experimento de Michelson y Morley que, con espejos, comenzó la revolución que llevó a la física de este siglo a cuestionar una realidad que la eludía.[4]

Implícito en estas dicotomías existe un intento de subvertir, mediante versiones o *vertidos*, un sistema de lectura o razonamiento mostrando su esqueleto; la serie sí/no, cero/uno, yo/ello, que codifica nuestra realidad. Como esqueleto, no es sólo soporte o estructura, sino que al mismo tiempo espanta con la imagen de lo interior. Quevedo desnuda la maquinaria del amor con el verso visceral: "Médulas, que han gloriosamente ardido,"[5] que como Sarduy muestra la maquinaria del pensamiento o de una forma de pensar a la víctima de este espanto, su lector; víctima y victimario es así un esquema con el que trabaja el polo lector/escritor; una lectura del rol del autor como foco solar, emisor, articulado con el lector como foco lunar, el receptor, dentro de un esquema de poder dado por la emisión y su reflejo, el texto y su versión. Podemos ver en esta serie especular que

hemos planteado el juego barroco del que hablan Sarduy y Emir Rodríguez Monegal, la elisión del significante de un significado, invitación a una lectura radial: *Big Bang* nos presenta el esqueleto, una estructura desnudada por esta ausencia aunque virtual de contexto, apuntando continuamente a un *algo* que nos dé la clave de la lectura. Clave que Sarduy mismo propone inferible en sus ensayos sobre el barroco: la oscuridad de la obra barroca no es tal que la condene a la ininteligibilidad; al contrario, trabaja como el azogue del espejo, su función consiste en oscurecer la base, el sustrato, con el fin de permitir la observación (*Barroco* 102). Una observación que llamaríamos de segundo grado pues ésta no se produce sin una conciencia de sus mecanismos.

El texto de *Big Bang* insiste de manera casi sospechosa en un juego especular. Como el mimetismo exacerbado del travesti, *Big Bang* aparece sumergida en esta semiología del barroco, transparencia sospechosa que nos invita a seguirla en lectura radial.[6] Tras los primeros textos científicos donde describe la teoría del *big bang* para el nacimiento del universo, se produce el primer salto de lo universal del cosmos a lo individual, saltos que como indiqué ocurrirán constantemente en el poema. Con ellos dejamos el macrocosmos y la infinitud para entrar, irrumpir casi, en el microcosmos del individuo.

El primero de estos saltos nos lleva al poema III, "Isomorfia," título que nos invita a una lectura inevitablemente radial de este poema y de toda la obra. Isomorfia, "de la misma forma," nos inyecta en el microcosmos la historia del universo y de la génesis del universo pasamos a otro instante germinal, el del encuentro con el *"aguador desnudo",*[7] encuentro radialmente homosexual y casi clandestino, *"En los baños del Hotel de la Confianza."* E isomorfia forzada del semen en la pared, *"La leche en la pared: punto denso, signo blanco que se dilata,"* y el estallido inicial que dio origen al universo, el *big bang* como instante seminal. *Isomorfia* y *homosexual*, palabras con las que podemos ir de una a otra con un juego trivial de significados, juego además autorizado por la elisión barroca del poema.

El primer encuentro del individuo, el autor-poeta, se nos ofrece a través de un encuentro entre cuerpos isomorfos, encuentro a la vez isomorfo al instante inicial que originó lo universal: la semilla en la pared/el universo en expansión y, más tarde como en el poema "Luz fósil," la Vía Láctea. "Homosexual" es una elisión del texto pero es creada por esta órbita que "Isomorfia" establece. Elisión también la del sujeto, el autor no asume esta persona del *Yo* que narra como si fuese de uno u otro sexo; pero ese *Yo* que simula desaparecer bajo el impermeable del poema juega con el onanismo de la escena para transformarse en otro de los significantes privados de significado que la elipse barroca orbita.

Otro elemento que de este juego de dicotomías aparece en "Isomorfia"

lo hallamos al final del poema; éste está fechado en *Tixnit/Barbès-Rochechouart:* Marruecos/París-el Metro, el polo Oriente/Occidente que es el título del poema XVII que cierra el texto. Un final que nos remite nuevamente al comienzo; en éste el verso *"gestos reflejados"* nos devuelve nuevamente al mecanismo especular de la obra toda como reflejos de otros gestos, otros textos del mismo Sarduy que aparecen (o se reflejan) en *Big Bang.*[8] También es *Tixnit/Barbès-Rochechouart* la imagen del Metro, la comunicación subterránea, oscurecida pero posible que se realiza mediante el texto barroco. Y como el tiempo comienza con *"Un silencio. Una risa,"* tras la imagen seminal de "Isomorfia" el tiempo también termina con el último verso de "Oriente/Occidente":

el tiempo ha terminado
vuelve a dormirte

Una clausura que cierra la órbita que comenzó con el origen de los tiempos en un gesto que ordena el final del tiempo: la imagen retocada del *big bang* pues fuera de éste (de la obra o del universo) el tiempo es indefinible.

Severo Sarduy plantea en su estética la resonancia o *retombée* del pensamiento científico y, en especial, de la cosmología en la obra de arte (*Barroco* 13–14). Esta resonancia es fundamental para el arte barroco, pues éste "lee" en sus obras la cosmología vigente como expresión de una de sus características básicas: la proliferación que aspira a la totalidad. En *Big Bang* la cosmología vigente es precisamente ésa, la teoría de Lemaître del universo que se originó en una explosión inicial y continúa expandiéndose. Pero la cosmología del barroco en *Big Bang* no es la órbita elíptica de Copérnico reflejada en la composición de *Las hilanderas* de Velázquez o la elisión del rey en el teatro de Calderón como foco ausente de esta órbita; *Big Bang* nos lleva directamente a la física cuántica y el problema de los sistemas autorreferenciales: la "crisis de la realidad" del pensamiento del siglo veinte.

La explosión inicial que originó el universo se explica como un "salto cuántico," un paso (instantáneo) de un estado de la materia a otro. La física de estos quanta o cantidades se basa en las observaciones de fenómenos físicos mediante mediciones hechas a las partículas atómicas (procedimiento que no resulta particularmente herético en el sistema newtoniano). Pero a este nivel todo aparato de medición, toda medida, constituye una interferencia en la realidad que se desea medir; como toda medida implica una necesidad de llevar una realidad a un lenguaje, el aparato de medición sólo proporciona una lectura (o escritura) indirecta de las propiedades de las partículas, una semiología condenada a ser incompleta ya que al asumir que es posible representar un sistema sin ser parte de éste, interfiere o se impone a una "realidad" o "estado natural" de la materia.

Hablar incluso de partículas y quanta resulta paradójico pues la materia

(esas "partículas") se comporta en ocasiones como vibraciones u ondas portadoras de energía cuyo comportamiento determina ciertas cualidades, los quanta o números cuánticos, mientras en otros casos esas partículas dejan de ser ondas de energía y poseen una masa determinable. Esos objetos cuyo comportamiento parece polarizarse entre ser materia o ser vibraciones son los quones que según la física cuántica constituyen el universo. Fue el comportamiento de los quones, como partículas cuando son observados y como oscilaciones cuando no hay observación, lo que llevó a los físicos a cuestionarse el acto de observación, la medición de los atributos del objeto físico. Para la física cuántica estos atributos no son independientes unos de otros sino que existen en pares de atributos "conjugados." En estos pares, la medición de un atributo determina la precisión con la que podemos "conocer" el otro, su conjugado. Éste es el principio de indeterminación de Heisenberg: no hay certeza posible en la medición de los atributos conjugados; aquí es donde se derrumba la "realidad" del universo newtoniano entrando en esa "crisis" de la certidumbre.

Una novel interpretación de lo real es el resultado de la cuántica y el principio de indeterminación. La física se ha sumergido en el problema del lenguaje para quedar, como apunta Niels Bohr, suspendida en él. Explicar, como propone la cuántica, los eventos como estadísticas implica suponer los estados observables del universo como realizaciones de un proceso aleatorio. Es el Dios jugando a los dados que tanto molestó a Einstein, de cuya teoría de la relatividad general deriva la cuántica. El debate sobre la interpretación de la cuántica ha sido constante a lo largo de este siglo. Una tendencia mantiene que no existe una realidad subyacente sino que ésta es creada por la observación, otros proponen que la realidad es un Todo indivisible (la llamada postura Taoísta),[9] otros que la realidad consiste de "realidades paralelas" multiplicándose con cada decisión,[10] otros que la realidad obedece a una lógica cuántica no humana, otros al borde de la desesperación afirman que el universo es real y hecho de objetos ordinarios (¡y punto!), otros que la realidad es creada por la conciencia, otros que la realidad es una dupla (o dúplex) aristotélica donde potencia y realidad coexisten . . .[11] Un debate que busca hacer real un universo que se desmaterializa. Un saber "pulverizado" por la paradoja de la autorreferencialidad que hace de toda observación o lectura, culpable de interferir, de ser parte del fenómeno mismo.

Aquí encontramos los planteamientos de Sarduy sobre el neobarroco como el reflejo de una ciencia del "destronamiento y la discusión," reflejados en la ciencia misma de este siglo ("El barroco" 183). Las rejas de Herrera lanzándose al infinito, multiplicándose en floras imposibles, parece ilustrar la interpretación de Hugh Everett de un universo que juega

a todas sus posibilidades, la *exhaustio* del barroco como la realidad de estos múltiples universos.

Otro resultado importante para la lectura de *Big Bang*, que además no simplifica el debate de la física, lo hallamos en el llamado teorema de Bell. Éste prueba, independientemente de la cuántica (por ello es un teorema), la no-localidad de la realidad. Localidad es una función de la distancia, las cuatro fuerzas conocidas que explican los eventos físicos disminuyen proporcionalmente a la distancia entre los cuerpos que interactúan. Proponer una interacción no-local implica entonces suponer que estos cuerpos actúan el uno sobre el otro de modo inmediato, no mitigado ni mediado.

El teorema de Bell es además un resultado sobre lecturas. Éste en su forma más simple se refiere a las observaciones que dos observadores, a gran distancia uno del otro, realizan de una emisión equidistante a ambos. La no-localidad resulta del hecho comprobable que la proporción de "errores" en las lecturas de uno y otro observador muestra que estos errores no son independientes, que, una vez emitido el mensaje en dos direcciones opuestas, los errores en las observaciones resultan de mensajes que permanecen "conectados," ligados por un proceso de comunicación que contradice la suposición de localidad.[12]

Llegamos a la obra cuántica. Una lectura de *Big Bang* usando versiones de la cuántica es quizás como la cuántica misma una lectura falsa que le impone al texto y a la obra una forma que no posee, pero que como la cuántica en la física moderna parece funcionar dentro del universo sarduyano.[13]

Big Bang se presenta en estados que, para usar el lenguaje "científico," llamaré cuánticos; aquellas polaridades de los idiomas castellano/francés, los lenguajes enfrentados de ciencia/poesía, ambas representadas físicamente por la impresión en bastardilla/redonda, son los elementos que caracterizan estos estados de la realidad. He mencionado cómo el texto "salta" de uno de estos estados a otro marcándolo por la observación de la impresión; por ejemplo, el texto "científico" en castellano aparece impreso en redonda mientras su vecino en francés está impreso en bastardilla. El "salto" dentro de estos idiomas de un lenguaje a otro estará siempre marcado por la impresión opuesta. Éste es el paralelo más simple entre el modelo cuántico y la versión sarduyana: estados de una realidad que dependen de la observación y la realidad descrita por sus atributos, las observaciones.

Para ilustrar cómo trabaja el teorema de Bell dentro de la lectura cuántica de *Big Bang* veamos en el poema XIV, "Simetría bilateral," esa conexión no local que plantea el teorema y una de las interpretaciones de éste en la cuántica que propone un universo totalmente conectado,[14] una

interpretación que sola constituye una justificación a partir de la física moderna de *Big Bang*, el instante germinal al que el título nos refiere une todos los fenómenos universales. De una forma determinista une ciencia y poesía, lo macro y lo microcósmico en una realidad que lo es Todo. Cualquier fenómeno en un lugar del universo afecta, por distante que éste se halle, fenómenos con los que comulga desde un origen; la teoría del *big bang* propone un instante en el que Todo era Uno, un instante Alfa y Omega como el de Teilhard (compañero de orden de Lemaître), un instante que une por siempre lo universal y lo individual como corolario del teorema de Bell.

El poema "Simetría bilateral" ilustra este proceso de atadura mediante la lectura (el teorema de Bell es sobre todo un resultado sobre la lectura). La simetría bilateral que el título indica no existe en rigor, la simetría sugerida por el libro abierto tomando como eje del poema el lomo del libro desaparece tras la primera ojeada y una comparación de las dos versiones sólo nos devuelve "errores"; omisiones o adiciones de un texto al otro: no hay paréntesis, por ejemplo, en la versión en francés, el color naranja del castellano, marcado además por guiones, desaparece de la versión francesa y el *"pelo quemado"* se convierte en "tierra." La única simetría posible la da la fuente del poema, el autor emisor de estos dos mensajes cuyo "original" resulta irrecuperable al haberse contaminado de "errores" con cada versión, errores que sin embargo pertenecen a la observación de ambas versiones. La no-localidad del teorema de Bell explica cómo esta contaminación no sucede ni puede suceder para sólo una de estas versiones, las divergencias entre ellas nos remiten a su emisión original, perdida e irrecuperable y que nos deja como lectores en la necesidad de poder sólo afirmar esta incompletitud.

Se halla en *Big Bang* otra de las características del barroco y neobarroco, la infatigable enumeración como aquella estética del guarismo de Bernardo de Balbuena en su poema *Grandeza mexicana*. Los números en *Big Bang* aparecen en su forma más pura posible, como inmensidades que van al origen de los tiempos tratando de medir metáforas en años-luz, en kiloparsecs o usando códigos astrofísicos. Símbolos que apuntan asimismo a la enormidad del proyecto poético que el mismo proceso de medida representa. Un proceso que se refleja en la obra misma a medida que los textos científicos en ella se van empequeñeciendo abriéndole paso al microcosmos del individuo, contaminándolo de cientificidad, de lenguaje. Los textos científicos se silencian frente a los límites del universo para dejarle el verbo a la poesía en un gesto *à la Wittgenstein*: "wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen" (cit. en Megill 170).[15] Así lo que propone el poema "Luz fósil," *"comparar . . . con el semen la Vía Láctea,"* el poema siguiente, "Enana blanca," lo realiza interviniendo el texto científico llenándolo de otros textos, de otros lenguajes,

en un desafío abierto a la dicotomía ciencia/poesía. Este proceso de cientificación poética culmina en el poema IX, "Vagabundas azules," justo antes del punto que marca en la obra el silencio de los textos "científicos." Las primeras líneas del poema indican más hacia todo el texto de *Big Bang* que hacia el tema que simulan referir:

> La determinación del "turn off" que se obtiene con delicados métodos de observación, queda siempre alterada . . .[16]

Un "turn off" que resulta en el silencio, *el turn off*, de los textos científicos que terminan aquí. A la vez, mientras es silenciado este lenguaje, el otro se apodera de él y lo utiliza para "hablar" en el mismo poema IX,

> . . . toda estratificada: rayos (D) de sodio y bandas de óxido de titanio (TiO), características de las galaxias elípticas y de ciertas galaxias espirales; un estudio fotométrico. . . .

Hemos llegado a los límites de un lenguaje, el científico, proceso que culminará como para Wittgenstein en el silencio o, aceptando este paso a la poesía como la transformación del lenguaje científico, este límite será como propone Heidegger la poesía misma.

Los textos científicos desaparecen de la obra tras dos gráficos, ilustraciones, sólo en francés, de la astrofísica. Un gesto final en trazos y cifras del lenguaje científico dentro de *Big Bang* que preña este silencio de significado, un grado cero de escritura, un silencio barthiano (54–57). Sólo resta poesía tras este clímax, y como reflejo del gesto científico la poesía misma callará para dar la palabra, para hacer hablar ahora, a otras ilustraciones, los grabados o "máquinas" (como máquina barroca de Sor Juana), obras de Ramón Alejandro, justificación orbital de la obra toda, el subtítulo del homenaje radial: *Big Bang: Para situar en órbita cinco máquinas de Ramón Alejandro.*

Jacinto R. Fombona Iribarren
Yale University

NOTAS

1. Severo Sarduy, *Big Bang: Para situar en órbita cinco máquinas de Ramón Alejandro*. París: Fata Morgana, 1973. Esta edición no tiene las páginas numeradas, pero las secciones o poemas aparecen ordenados con números romanos; por lo que utilizo en las referencias sus títulos o sus números.

2. La imagen del libro cerrado como potencial puede verse en el mito de Pandora como la apertura a la lectura: otro universo, otros conocimientos. Tema que me remite inmediatamente (casi en un salto "cuántico") al cuento de Borges, "El libro de arena," donde el "libro" es ése y todos los libros, y su lectura es siempre única, distinta de cualquier otra, un libro en el cual "El número de páginas [. . .] es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última" (97).

3. La preocupación de Heidegger con el lenguaje se halla como un proceso en su obra, desde las consideraciones existenciales de *El ser y el tiempo* al llamado "segundo período" o período estético de *On the Way to Language.*

4. El experimento de Michelson y Morley demostró en 1897 que la velocidad de la luz es independiente de la dirección en la que ésta se mida; resultado que llevaría a Einstein a proponer su teoría de la relatividad en 1905. La introducción del libro de Nick Herbert, *Quantum Reality: Beyond the New Physics*, es un claro resumen de este tema, cuya bibliografía, sobra decirlo, es extensa.

5. De "Amor constante más allá de la muerte" (255).

6. Sarduy en *La simulación* habla de este "ultramimetismo" que busca sobrepasar a su modelo en cuanto a su "realidad." De aquí *Big Bang* como obra travesti, simulación poética.

7. En las citas del texto intento respetar la impresión en bastardilla o redonda debido a su importancia.

8. Ésta es otra de las características del barroco que discute Sarduy ("El barroco y el neobarroco" 177) y que el autor lleva a sus límites en *Big Bang. Gestos* es también la primera novela de Sarduy, que citada al final de *Big Bang* resulta una forma de ilustrar el desdoblamiento de la realidad para la filosofía hindú, el Todo espacio-tiempo. Intertextualidad que se produce a todo nivel, del uso de artículos científicos cuyos autores aparecen citados al final a citas directas de otras novelas de Sarduy, *Cobra* y *De donde son los cantantes*, hasta la aparición de personajes de esta última en el poema IX, esas *cosméticas.*

9. Es interesante notar cómo importantes físicos teóricos, incomodados ante las nuevas teorías, reconocen (o reconocían) su formación religiosa o recurren a la filosofía de la tradición china o hindú para tratar de asir nuevamente esa realidad: Albert Einstein y David Bohm, por ejemplo, reconocen la influencia del judaísmo. En una entrevista reciente, "Interview David Bohm," *Omni*, January 1987, Bohm llega a plantear lo que él llama el orden implícito de la realidad basándose en la filosofía hindú de Jiddu Krishnamurti. Otra discusión de esta teoría se halla en Gary Zukav, *Overview of the New Physics* (322-332).

10. Ésta es la interpretación de Hugh Everett, que postula la "creación" de realidades como consecuencia de cada decisión, un universo donde todo sucede simultáneamente (Herbert 242ss).

11. Esta resurrección aristotélica es la interpretación de Heisenberg, quien reconoce el problema del lenguaje para describir el mundo subfenomenológico de las partículas atómicas. Así, la probabilidad de la que habla la cuántica resulta en este universo dúplex una potencialidad de realización (Herbert 19, 242).

12. Para una discusión de las consecuencias del teorema de Bell en las distintas interpretaciones de la cuántica, ver Herbert 240ss.

13. Recordemos que la física cuántica sólo es un instrumento para "explicar" fenómenos subatómicos, una teoría que de hecho tiene importantes detractores.

14. Éste es el múltiple universo de Everett que conecta eventos entre la galaxia de Andrómeda y mi apartamento en New Haven.

15. Resulta interesante cómo este silencio místico de Wittgenstein: "lo que no puede uno decir, uno debe silenciar," del lenguaje en sus límites es la misma paradoja del misticismo barroco de los siglos XVI y XVII; el lenguaje más allá de lo real es ya silencio o poesía.

16. Son estos "delicados métodos de observación" precisamente aquéllos que llevarán hacia una lectura barroca de la obra.

OBRAS CITADAS

Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana.* México: Porrúa, 1985.
Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* París: Du Seuil, 1972.
Borges, Jorge Luis. *El libro de arena.* Madrid: Alianza, 1975.
Heidegger, Martin. *On the Way to Language.* Trad. Peter D. Hertz. Nueva York: Harper & Row, 1982.
---. *El ser y el tiempo.* Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

Herbert, Nick. *Quantum Reality: Beyond the New Physics.* Nueva York: Anchor Press y Doubleday, 1985.
Megill, Allan. *Prophets of Extremity.* Berkeley: University of California Press, 1985.
Quevedo, Francisco de. *Poesía varia.* Ed. James O. Crosby. Madrid: Cátedra, 1981.
Rodríguez Monegal, Emir. "Isidoro Ducasse, lector del barroco español." *Revista Iberoamericana* LII (1986):333-60.
Sarduy, Severo. *Barroco.* Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1974.
---. "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura.* México: Siglo XXI, 1973.
---. *Big Bang: Para situar en órbita cinco máquinas de Ramón Alejandro.* París: Fata Morgana, 1973.
---. *La simulación.* Caracas: Monte Ávila, 1978.
Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus.* Trad. D.F. Pears y B.F. McGuinness. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1974.
Zukav, Gary. *The Dancing Wu Li Masters: An Overview of the New Physics.* Nueva York: William Morrow and Co., 1979.

Mester, Vol. xx, No. 1 (Spring, 1991)

Crónica de una apropiación: La lectura postmodernista de algunos textos latinoamericanos[1]

La crítica "postmodernista" levanta tantas sospechas y es susceptible de tanto escepticismo como el hecho de que, en efecto, la literatura a que hace referencia sea sustancialmente distinta de aquélla a la que aludimos cuando hablamos de modernismo. El grupo de quienes sostienen que el término carece de referente es tan numeroso como el de los que insisten en que el postmodernismo designa una actitud estética tan distinta respecto del modernismo como la de éste frente al romanticismo. Pero hay un tercer grupo, considerablemente mayor a la suma de los anteriores: el de aquéllos a quienes el debate tiene sin cuidado, pero para quienes el uso del término resulta imprescindible. Al esnobismo se suma el conjuro: el postmodernismo es un término que se hace cada vez más difícil de evitar.

John Gardner apunta que "en un mundo que valora el progreso, el término 'post-moderno' significa, en última instancia, ¡nuevo!, ¡mejorado!" (56). Por su parte, los menos radicales sugieren con timidez que si no constituye algo distinto del modernismo, cuando menos es algo "más" (McHale 5).[2] Paradójicamente, el postmodernismo niega el concepto de sucesión y, en consecuencia, considera una falacia la idea de que algo pueda mejorarse. Pero a la irritación que produce lo contradictorio de estas definiciones en relación con los postulados ideológicos contenidos en el movimiento postmodernista, se suma aquélla que es inherente al término mismo. Si la modernidad comprende el período que va de Descartes a nuestros días (si vivimos en la Edad Moderna), ¿cómo podemos hablar de postmodernidad como de algo presente? ¿cómo podemos estar viviendo un tiempo posterior al tiempo que vivimos?

Para terminar con las dudas respecto del uso indiscriminado de postmodernidad, postmoderno y postmodernista, Ihab Hassan ofrece una

explicación del significado del referente en el término POSTmodernISMO a partir del énfasis en su prefijo y sufijo:

> el sufijo ISMO tiene dos tareas: a) anuncia que el referente no sólo implica una división cronológica, sino una poética (organizada). Es decir, "postmodernismo" no se refiere a "post-moderno" sino a "postmodernista." Es absurdo pensar que se defina como una etapa posterior al presente, lo que implicaría un solecismo, sino posterior al movimiento modernista; posterior al modernismo. Literalmente, el término "postmodernismo" implica una poética que sucede o posiblemente reacciona contra la poética modernista que se inicia a principios del siglo XX (39).

Por su parte,

> el POST tiene una connotación lógica e histórica; no sólo implica una posteridad temporal. El postmodernismo surge del modernismo y no sólo lo sucede. El "post" que tanto choca responde, pues, a la inevitable historicidad del término (39).

Así, el postmodernismo es la posteridad del modernismo, pues expresa una consecuencia respecto del movimiento que lo precede, y no una mera sucesión. Por lo general, su carácter consecutivo ha sido descrito a partir de un catálogo de términos opuestos al modernismo: continuidad-discontinuidad; asociación-disociación; similaridad-disimilaridad; construcción-deconstrucción (*ad infinitum*), pero como estas irregularidades no aparecen de manera sistemática en todos los textos postmodernistas, hay quienes se han inclinado por una definición a partir de un rasgo dominante.[3]

De cualquier manera, ya sea a través de sistematizar la serie de oposiciones entre el modernismo y el postmodernismo (lo que implica un mero análisis formal), o mediante la identificación de rasgos distintivos de carácter metafísico (lo cual conlleva a una explicación de las distintas concepciones del mundo en una y otra literaturas), es claro que la literatura de los últimos treinta años ha tomado un rumbo sustancialmente distinto de aquélla que iniciara el siglo. Si la distancia entre un texto como *Ulysses*, de James Joyce, y uno como *The Real Life of Sebastian Knight*, de Vladimir Nabokov, no parece tan grande, las diferencias entre el primero y *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon, son abismales. El criterio para definirlas depende del distinto significado narrativo en cada una de estas obras.

Joyce abarca todo el paradigma del modernismo, desde el realismo modernista de *The Dubliners* y el esteticismo modernista de *Portrait of the Artist as a Young Man*, hasta el ultramodernismo de *Ulysses* y *Finnegan's Wake*.[4] Pero incluso en estas dos últimas obras está implícita la idea del significado simbólico como algo cifrado en el mito. Según dicha idea, el

arquetipo permanece, a pesar de que varíe su personificación: gracias a la intertextualidad, el Ulises de Homero y el moderno Ulises crean una visión paralela (*parallax view*) que no puede conciliarse. Esta visión supone que el esquema de la historia es el mismo, un interminable círculo en el que la historia de cada ser humano termina por ser la misma historia.

Esto que permanece en el ser, esta suerte de componente esencial que se repite a lo largo de la historia, es puesta seriamente en duda en la obra de Nabokov. En ella, no hay manera de definir aquello que *es* y permanece, debido a la naturaleza inaprehensible del ser; éste es múltiple, una sucesión interminable de máscaras que se escapan a todo propósito de descubrirlas. El significado literal de ''persona'' en latín (máscara) cobra su sentido pleno en una obra como *The Real Life of Sebastian Knight*, donde el título resulta una ironía: es imposible saber cuál es la ''verdadera'' vida de Sebastian Knight del mismo modo en que es imposible saber quién es Sebastian Knight. La convicción de poseer una verdad (la esencia del *sujeto*) se disuelve cuando el narrador encuentra que el pasado está constituido por una larga serie de conjeturas. La imposibilidad de encontrar un significado en nuestros actos se hace patente en nuestra incapacidad de recuperar el sentido de aquello que recordamos y en nuestra inhabilidad de aprehender el tiempo pasado (no en balde Nabokov fue un apasionado de Proust). La verdad, para este autor transitorio entre Joyce y Pynchon, no está ya en el mundo material: ni se encuentra en la naturaleza, como pensaban David Hume, Thomas Hobbes, o Daniel Defoe, ni puede ser experimentada a través de la revelación, según la visión romántica (John Keats, Samuel Taylor Coleridge), o a través de un simbolismo evolutivo, a la manera de Charles Darwin. Pero tampoco se encuentra en el mito. El significado que damos al mundo está en nosotros, según se desprende de la conclusión del protagonista en este texto de Nabokov; en las estructuras que crea la mente a partir de un sistema de signos. Igualmente cuestionable es la idea de que exista una esencia en la historia. No hay un significado esencial arraigado en ésta que esté a la espera de nuestra interpretación. Según se desprende de *The Real Life of Sebastian Knight*, la historia no es cognoscible; toda interpretación de ésta obedece a la arbitraria disposición de nuestras expectativas.

Por su parte, Thomas Pynchon lleva estas conclusiones al extremo en *Gravity's Rainbow*. En este texto, el escritor norteamericano viola todo concepto de frontera y reúne en un mismo espacio (*heterotopía*) y en un mismo tiempo personajes y acontecimientos históricos incompatibles conforme al texto de la historia oficial. La literatura postmodernista se vuelve el espacio donde conviven universos mutuamente excluyentes y objetos imposibles. El lugar donde el individuo se pierde en el laberinto de la historia. En un mundo tal, donde la memoria y la experiencia carecen de sentido, la búsqueda de la verdad está fuera de discusión. Junto con la

desaparición de toda idea de centro, cada uno de los componentes se vuelve un fragmento, parte de una serie de sistemas interrelacionados, donde la memoria no responde a la experiencia, y donde no existe tal cosa como un significado que se desprenda de éstas. El círculo no contiene al héroe; el tiempo de la repetición es un tiempo insensato. Más allá de lo que la mente imagina y elucubra, de los sistemas de estructuración, nada es cognoscible. A esto se suma algo aún más atroz: en esta repetición incesante, la mente y el texto están condenados a volver sobre sí mismos.

Ante este panorama, cabe hacerse la pregunta de la situación de la literatura latinoamericana en el contexto del postmodernismo. ¿Se trata efectivamente de una literatura postmodernista? Y, en caso de que así fuera, ¿lo es del mismo modo que la literatura en lengua inglesa?

Ante la insistencia de la crítica de incluir invariablemente autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Jorge Luis Borges, entre los principales, en el contexto de la literatura postmodernista,[5] se hace inevitable volver sobre el tema de las influencias de una tradición literaria y otra y, en consecuencia, tener presente el contexto histórico en el que cada una se inscribe. A esto se suma el hecho de que la literatura latinoamericana toma un rumbo distinto (a pesar de las influencias de carácter formal de las vanguardias posteriores a James Joyce, Ezra Pound, T.S. Eliot y D.H. Lawrence, entre otros) respecto de las tradiciones en lenguas inglesa y francesa, concretamente, para redefinirse a partir del movimiento modernista de 1888, representado por Rubén Darío. El término ''modernismo,'' como puede ya colegirse, tiene un significado equívoco: en ocasiones se inscribe en un mismo paradigma que establece un paralelismo entre ambas literaturas; en otras, las distingue como literaturas no sólo distintas, sino autónomas. Por todo esto, me parece necesario tomar en cuenta los puntos de contacto, a fin de encontrar, de modo análogo, aquello que las hace diversas. En esta diferencia radica, justamente, el elemento dominante del que partimos para considerar la pertinencia del uso indiscriminado del término ''postmodernista'' cuando nos referimos a una tradición literaria o a la otra. En todo caso, como veremos, la conclusión final a la que llegan ambas literaturas es esencialmente distinta, y está en estrecha relación con el contexto histórico-económico al que cada una de estas literaturas pertenece. Sustraerlas de este ámbito me parece un excelente pretexto encaminado a justificar la absorción de los valores de una literatura por otra, es decir, su apropiación.

A modo de contrastar la propuesta modernista en cada una de las tradiciones, de lengua inglesa y española, hagamos un breve recuento del sentido inicial al que apuntaban los movimientos vanguardistas en cada una. A las formas racionales de conocimiento, escritores como Virginia Woolf y D.H. Lawrence opusieron la intuición. Sus textos muestran una reali-

dad más allá del racionalismo, incapaz de ser explicada a través de los procesos lógicos. Más tarde, William Faulkner afirma que "la memoria cree antes de que el saber recuerde. Cree antes de lo que recuerda, antes de que el conocimiento siquiera se pregunte" (111).[6] Así, para el autor de *Light in August* la memoria es un instrumento falible. Igual que en *The Real Life of Sebastian Knight*, ésta no constituye ya un instrumento del que nos podamos fiar. El pasado, que encierra una verdad oculta, es inaccesible a través de la memoria. No obstante, para Faulkner, el hermético significado de todo evento anterior puede manifestarse a través de la revelación.

Por lo que al mundo de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* toca, éste constituye un objeto imposible conforme a la realidad del racionalismo; un mundo donde conviven los muertos (el verbo "convivir" hace más elocuente la contradicción) descrito a partir de las convenciones del realismo, como una realidad dada y natural. En él, no hay cabida para la racionalidad, pero tampoco para la intuición. El único acceso (constituido por algo externo al intelecto y a la voluntad) se da a través de la magia. Para García Márquez, el destino recurrente a que está condenada la humanidad oculta su significado en el mito. Al racionalismo opone otras formas de explicación de los hechos, donde lo extraordinario se asume como natural, y donde el azoro inicial de lo fantástico desemboca en lo maravilloso (que en este mundo es visto con toda naturalidad porque constituye su ser real). Pero igual que en Rulfo, la voluntad y la razón no tienen cabida en la transformación de la realidad a que se ve sometida la especie humana por una suerte de maldición reiterativa e infinita. Los personajes sueñan con un tiempo ideal, que se ubica invariablemente en el pasado. Previo al período moderno que se inicia con las compañías bananeras en *Cien años de soledad*, o al tiempo del despotismo del caciquismo representado por Pedro Páramo, se encuentra el tiempo de la utopía. En estos dos textos, "el mundo en que maduran los frutos," para decirlo con Rulfo, se localiza en el sueño y la memoria. Por su parte, Cortázar lleva la invasión de una realidad que se impone a otra a su extremo: haciendo uso de las convenciones del realismo, sus personajes llegan al límite de aceptar la intrusión de otro mundo y la sustitución de éste por el que creían propio con suma naturalidad. De este modo, el escritor argentino cuestiona nuestra confianza en el racionalismo y el pragmatismo, y superpone a estas categorías la irrupción de lo fantástico. La paulatina invalidación de la razón como único e irreprochable vehículo de acceso a la realidad da lugar, en los autores latinoamericanos antes mencionados, a la afirmación de que la intuición, la magia, la revelación a través del mito o las religiones son instrumentos legítimos de acceso a la realidad.

Según el modelo postmodernista, que cuestiona todo vehículo cognoscitivo, el hombre está condenado a volver sobre sus propios sistemas

epistemológicos cuyos límites se ve incapacitado de trascender. Todo esto lleva implícita la idea del mundo como una serie de sistemas múltiples e indeterminados; a la carencia de un centro o fuerza motriz que regule dichos sistemas, y a la ausencia, por tanto, de significado fuera del sujeto.

Para Robert Coover la realidad es minimalista. Los hombres ejecutan una serie de actos recurrentes y sin sentido; realizan mil combinaciones que no obedecen a un orden preciso y que trazan un patrón de series desmontables. A la manera de *Rayuela*, de Cortázar, *Gerald's Party* puede ser leído conforme a un orden subjetivo; pero mientras el texto de Cortázar genera un cuestionamiento existencial, el de Coover es un mero regodeo en la combinación de posibilidades carentes de sentido que dibujan nuestras acciones. *Rayuela* plantea al lector la necesidad de tomar una posición respecto de las series de opuestos que plantea; la de Coover, en cambio, no tiene otro fin que volver sobre sí misma para hacer evidente la existencia de un tiempo que carece de sentido. Como hemos visto, al laberinto sin entrada ni salida, sin centro (una manera de habitar el espacio sin saber dónde se está) que plantea la literatura postmodernista, la novelística latinoamericana opone un cuestionamiento existencial. La ciudad mítica (ya se trate de Comala, de Macondo, o del espacio que crea la yuxtaposición de dos ciudades—Buenos Aires y París, por ejemplo—) alberga una realidad cifrada, no evidente a través de la interpretación racional, y opone invariablemente una utopía. La posibilidad de conocer la realidad para modificarla no está en el hombre, que es víctima de su historia, sino en la magia y el mito; en lo inexplicable conforme a la razón y todos sus derivados, los instrumentos cognoscitivos por excelencia de la cultura occidental.

A lo largo del espectro que sucintamente hemos representado a través de Joyce, Nabokov y Pynchon en la tradición en lengua inglesa, y del que puede establecerse una relación paralela a modo de contraste con novelas representativas de la literatura latinoamericana del siglo XX, puede leerse, entre líneas, el nombre de un escritor latinoamericano atípico que parece abarcar una amplia gama del paradigma del modernismo pero a quien todo crítico interesado en el postmodernismo invariablemente cita. Igual que en Joyce, en la obra de este escritor están presentes el círculo y el arquetipo; pero como en Nabokov, las infinitas máscaras hacen imposible el reconocimiento del elemento esencial que lo constituye. Por lo que al laberinto corresponde, como en Pynchon, su diseño descentra cualquier intento de significación: sólo los procesos de la mente (sistemas que vuelven sobre sí mismos) son cognoscibles. De acuerdo con esto, el hombre está destinado a recurrir, infinitamente, al precario vehículo de sus instrumentos cognoscitivos (razón, intuición, magia) tan sólo para darse cuenta de su imposibilidad de trascenderlos.

No es gratuito que los críticos del postmodernismo citen invariablemente

a Jorge Luis Borges. Su obra aparece como un catálogo perfecto de postulados y recursos postmodernistas para quien los busque. La ironía de esto radica, no obstante, en que su afirmación sobre la imposibilidad del conocimiento como algo externo a los procesos de la mente depende, justamente, de que el texto parta siempre de un supuesto típicamente modernista, esto es, de la premisa de que existe una realidad por conocer y que es posible conocerla. Dicho de otro modo: si lo que hace postmodernistas a algunos textos de las últimas tres décadas es el que éstos nieguen (a partir de una serie de recursos que sistematizaremos más adelante) la existencia de una verdad trascendente y cognoscible—ya sea como algo que está en la naturaleza, en el cosmos o en el mito—a partir de un mundo *que es dado*, en el que cualquier cuestionamiento de tipo epistemológico es irrelevante, Borges representa entonces la transición, porque para negar que la realidad sea cognoscible, parte del supuesto de que pueda serlo. A la pregunta sobre la existencia de una verdad trascendente (de carácter epistemológico), opone la certeza de un mundo que no es cognoscible (de carácter ontológico).

La autoridad de un discurso como éste, consiste en el engaño de hacer creer al lector que existe tal cosa como una verdad por conocer, para lo cual el narrador adopta las convenciones del realismo y se apoya en un sistema lógico en el que incorpora la tradición y la academia, es decir, autoriza su discurso, paradójicamente, en aquello que niega. En contraposición, textos postmodernistas como *Gravity's Rainbow*, de Pynchon, o *White Noise*, de Don DeLillo, por citar sólo dos de los más leídos, presentan la actualización de un mundo en el que la pregunta acerca del conocimiento de la realidad es irrelevante; todos parten de la existencia de un mundo como algo dado, regido por fuerzas indeterminadas, múltiples y variables. En éste, la historia es representada como un laberinto circular en que la idea lineal del tiempo ha sido sustituida por formas temporales discontinuas e imprevisibles, donde a todo principio de organización se opone uno de desorganización.[7] De hecho, esta literatura evita toda situación definida, todo anclaje en una realidad. Busca hacer evidente la trampa lingüística que permite la transición entre el mundo real y el ficticio, y exhibe contradicciones y anacronismos de modo tan escandaloso como le es posible.

Por su parte, la estrategia de Borges para que el lector no caiga en la cuenta del anacronismo histórico consiste en su discreción respecto de la exhibición de los recursos de que se vale para provocar una contradicción en términos de nuestra lógica binaria. La voz del narrador apela a las convenciones de la literatura realista y se aboca a una lógica irrefutable, lo que impide al lector pensar estos textos (en una primera lectura, cuando menos) como literatura fantástica o como ciencia-ficción. Así, el lector pretende que se trata, en efecto, de ficciones históricas de tipo realista y,

a través de una lectura metonímica, cae en la ilusión de leer el texto como una explicación del universo y no como una ficcionalización de éste. Los textos de Borges parodian el discurso de la enciclopedia para descalificarla, y cuestionan la veneración que tenemos por el libro, ese tótem en el que la cultura occidental ha puesto todas sus esperanzas.

En efecto, ambas estrategias para introducir una versión apócrifa de la historia tanto en Pynchon como en Borges tienen un propósito revisionista. Pero el hecho de que Pynchon exhiba con toda deliberación las inconsistencias y contradicciones en su discurso, subraya la futilidad de pretender que la historia pueda ser otra cosa que un mero artefacto hecho con palabras.

Para Pynchon, parece no haber ninguna diferencia entre la historia aprendida en los libros de texto, en el cine de Hollywood o en la televisión, y la experiencia vivida. Todas se confabulan, sin distinción, en el texto; todas comparten el mismo *status* de privilegio. Borges también da cita a personajes que comparten su destino con el de aquellos hombres que aparecen en la enciclopedia. Al inventario de nombres ilustres de la historia, suma destinos imposibles y coincidencias impensables en términos cronológicos.

En ambos, nombres y fechas funcionan a manera de pastiche, y los hechos, a manera de simulacro. La realidad narrada carece de un referente previo; una fiesta donde los personajes utilizan disfraces que no nos remiten al pasado, sino a un eco de éste. Personajes y ciudades son actualizados tan sólo en su calidad de estereotipos. Las falsas asociaciones y las atribuciones arbitrarias engendran nuevas realidades, distintas de aquéllas de las que sólo toman, a manera de disfraz, el nombre.

Pero mientras la lectura que una novela como *Gravity's Rainbow* impone nos hace virtualmente imposible seguir una trama que flota desordenada en el texto y de la que es prácticamente imposible tener una idea de conjunto, la estructura misma del cuento—una estructura redonda— en los textos de Borges impide al lector perder la trama de la intriga en digresiones que se multipliquen sin posibilidad de retorno al motivo original. La digresión que en la novela de Pynchon se constituye en el fundamento mismo de la estructura, en Borges es ruta engañosa hacia el golpe de gracia que culmina cuando el lector se descubre nuevamente a la entrada del laberinto.

La imagen del transcurso histórico por excelencia en las novelas postmodernistas es el laberinto. Pero hay laberintos y laberintos. El de Asterión tiene un centro al que Teseo accede con facilidad para sacrificar al minotauro, quien lo espera como a su redentor. Este laberinto tiene, además, una salida:

> La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías

> de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar (570).

Por su parte, el espacio en *Gravity's Rainbow* es indefinido y carece de centro. La imagen que Borges ha invertido entre el héroe y el villano es impensable en un mundo gobernado por fuerzas indeterminadas a las que todos están sujetos y donde las categorías de héroe y villano ya no funcionan: todos son héroes y villanos a la vez, o mejor aún, todos son víctimas de un sistema cuyo centro de mando se ignora. Más que un lugar, es un estado mental y emocional donde los ecos de la Alemania nazi y el mundo superindustrializado de Los Angeles comparten un *topos* específico denominado "la zona."

Otra forma de laberinto en Borges es el que Ts'ui Pen imagina: "Un laberinto donde se perdieran todos los hombres" (475), un lugar donde todas las posibilidades espaciales y temporales se actualizan. "Un invisible laberinto de tiempo" (477), declaración que no es otra cosa que una explicación de la poética de Borges: un laberinto que es un libro infinito, "un volumen cíclico, circular."

Así, la novela que Ts'ui Pen escribe es justamente el sueño postmodernista, es decir, la posibilidad de ir más allá del sistema binario. La descripción de la novela es la siguiente:

> En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta—simultáneamente—por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela (477).

Lo que Albert nos dice que Ts'ui Pen lleva a cabo en un segundo plano de la diégesis (es decir, en una segunda historia que está contenida en la historia principal) es lo que Pynchon, de hecho, pone en práctica en *Gravity's Rainbow*. El laberinto que Albert, el personaje de Borges, encuentra en una novela es el que Tyrone Slothrop, personaje en la novela de Pynchon, habita. Un espacio imposible, constituido por planos mutuamente excluyentes, en el que Slothrop simplemente desaparece sin que exista otra explicación que el hecho de que su conciencia sufra una sobrecarga debida a la complejidad de la red multinacional de defensa financiera de la que no puede escapar, y sin que al autor le preocupe regresar a la diégesis de la que esta historia parte. Este efecto deja en el lector una sensación de cosas que ocurren y no ocurren al mismo tiempo, en un intento por instaurar una tercera posibilidad en el sistema binario.

Otra diferencia fundamental entre la obra de Borges y la de escritores postmodernistas como Pynchon y DeLillo en su intento por incorporar figuras históricas que son tan sólo máscaras de la figura real, parte del hecho de que estas figuras apócrifas o anacrónicas tienen un sentido

crítico, satirizan nuestra veneración y credibilidad en el texto, y ponen en duda la validez de la historia escrita como algo más que mera ficcionalización. Estas figuras, constituidas a partir de algunos rasgos esenciales de las figuras que parodian, pueden competir con el récord oficial como un vehículo para la verdad histórica. En los autores postmodernistas antes citados la premisa de que este planteamiento—el hecho de que existe tal verdad en la historia—tenga sentido es impensable, como hemos visto. La realidad es un mero texto producido por las expectativas del hombre, quien está imposibilitado de trascenderlas. Así, la novela de Pynchon a la que nos hemos referido representa un intento por contextualizar las consecuencias a que nos ha conducido la tecnologización, a partir de un mundo dado, donde ya no cabe una pregunta de tipo epistemológico. En contraste, la obra de Borges constituye un cuestionamiento acerca de nuestros vehículos de acceso al conocimiento, un tema epistemológico por excelencia.

Dentro de los textos borgeanos hay un cuestionamiento a las formas actuales de acceso al conocimiento y una crítica al solipsismo a que estamos condenados debido a nuestra incapacidad de trascender los propios procesos mentales. Éstos hablan del fracaso humano a nivel personal y del fracaso general de la cultura occidental como proyecto para conocer y dominar la naturaleza. Su poética es la poética del fracaso: más allá de nuestros procesos mentales nos encontramos incapaces de cualquier distanciamiento para acceder a la realidad. A través de este fracaso, Borges expresa su desconfianza hacia la veneración y credibilidad en el texto y hacia nuestra fe a toda prueba en los instrumentos cognoscitivos de que nos hemos valido a lo largo de la historia.

Suponer que el mundo no es cognoscible implica rehusar no sólo una interpretación histórica de éste, sino un compromiso social: si no podemos conocer la realidad, tampoco podemos modificarla. Pero los textos de Borges parten de la ilusión de que existe una verdad por conocer, aunque hayamos sido incapaces hasta ahora de descifrarla a través de los lenguajes conocidos. Quizá por esta diferencia fundamental, y porque el texto es el intento de acceder a dicha verdad, la obra de Jorge Luis Borges puede ser leída (de un modo bien antipostmodernista) como una forma de mímesis de la realidad y como un intento de disfrazarla a través de una forma de mistificación. De este modo, quizá lo que la literatura de Borges implique, a diferencia de la de Pynchon (en última instancia), no es el hecho de que no podamos acceder al conocimiento del mundo, sino que no podemos representarlo, lo que tiene implicaciones bien distintas.

Rosa Beltrán
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Una síntesis del presente ensayo apareció publicada en *La Jornada Semanal*, México: enero 1991.

2. En todas las referencias respecto del presente trabajo, o de otros citados en una lengua extranjera, la traducción es nuestra.

3. McHale hace notar las inconveniencias de definir las características particulares de cada movimiento a partir de un catálogo en que se incluyan los rasgos formales empleados por unos y otros autores. Debido a las imprecisiones e inconsistencias de dicha definición, McHale propone una sistematización a partir de un elemento dominante (el término proviene de R. Jakobson) en cada una de estas literaturas. La explicación que da es la siguiente: "I will formulate it as a general thesis about modernist fiction: the dominant of modernist fiction is *epistemological*. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as [. . .] 'How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?'" Por otra parte, define la literatura postmodernista de la siguiente manera: "The dominant of postmodernist fiction is *ontological*. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls 'post-cognitive': 'Which world is this? What is it to be done in it? Which of my selves is to do it?' " (5).

4. Richard Lehan, "Postmodernist Fiction," lecture given at the University of California, Los Angeles, for the Comparative Literature Department, Fall 1989. Lehan traza un espectro que va de la literatura modernista que Joyce inaugura, a la literatura postmodernista, representada por la novela de Pynchon que citamos en el presente trabajo. Entre una y otra habría una serie de obras de transición. Lehan hace referencia a la obra de Nabokov de la que hacemos mención.

5. Brian McHale se refiere continuamente a algunos de los trabajos de García Márquez, Cortázar, Borges y Fuentes. A este último dedica un apartado en la primera parte del libro citado con anterioridad.

6. La cita textual en Faulkner dice: "Memory believes before knowing remembers. Believes longer than recollects, longer than knowing even wonders." *Light in August*, 111.

7. El contexto en que se inscriben estos conceptos está en estrecha vinculación con los descubrimientos de Claude Shannon y Pierce en torno al principio de entropía como parte del proceso por medio del que accedemos a la información. Igualmente importante es el hecho de que dicha información nos llegue a través de formas de estática, ruido y redundancia.

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Coover, Robert. *Gerald's Party*. New York: Plume Contemporary Fiction, 1987.

Faulkner, William. *Light in August*. Introduction by Cleanth Brooks. New York: The Modern Library, 1968.

Foucault, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1970.

Gardner, John. *On Moral Fiction*. New York: Basic Books, 1978.

Hassan, Ihab. *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*. Urbana: University of Illinois Press, 1975.

Lehan, Richard. "Postmodernist Fiction." Lecture given at the University of California, Los Angeles, Fall 1989.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987.

Nabokov, Vladimir. *The Real Life of Sebastian Knight*. New York: New Directions, 1959.

Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Penguin Books, 1973.

Woolf, Virginia. *The Waves*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1959.

Mester, Vol. xx, No. 1 (Spring, 1991)

Reading and Writing for Meaning: Narrative and Biography in *El hablador*

The limited body of critical commentary that addresses Mario Vargas Llosa's recent novel, *El hablador*, focuses on the work's depiction of primitive and modern society in Peru and the dual structure of the novel, which presents two alternating, narrative voices. However, the title of the novel, the biographical nature of the narratives offered by each of the novel's storytellers, and their recurrent references to literary writers or fictional characters suggest another equally valid avenue for critical exploration: the novel as commentary on the relationship of literature to reality, and narrative plot to life. Viewed within this context, the novel may be interpreted as offering a variation on the theme of the writer and the process of writing manifested in earlier works, such as *La tía Julia y el escribidor* and *La señorita de Tacna*.

Like these earlier works, *El hablador* demonstrates a marked interest in traditional storytelling. As in the drama that precedes it, the novel also explores the relationship between oral and written narrative and presents one storyteller writing about another storyteller in the process of telling stories.[1] Moreover, like the author's play, *La señorita de Tacna*, the novel appears to acknowledge that "literature was in the first place created by one person speaking to others and that this primal situation of oral performance is still being recreated or imitated by most literary works" (Boschetto 130). However, while still placing these literary issues in the foreground, *El hablador* goes on to consider other aspects of the origins and functions of narrative plot and their relationship to human experience.

The first voice that speaks to the reader in *El hablador* is that of "a thoughtful, amiably cynical Peruvian writer in Florence" (Le Guin 1) who recounts, in alternating chapters, the tale of his friend, Saúl Zaratas, a student of ethnology. Saúl, also known as Mascarita because of a large birth mark that covers half his face, undergoes a type of transformation or

metamorphosis and becomes a highly respected member of an isolated Amazonian tribe known as the Machiguenga. Among the Machiguenga, Saúl exercises the important function of storyteller, the transmitter of Machiguenga mythology.

The anonymous narrator's sketchy biography of Saúl alternates with chapters narrated by the *hablador* or Saúl, in which the mythology of the Machiguenga is mingled with his own autobiography. Moreover, many of the stories with which Saúl enthralls his audience echo his own story of transformation and rebirth; they recount tales of men who were transformed into animals, and trace the origins of the Machiguenga and the world that surrounds them. Among his tales Saúl also includes a reworking of Kafka's *Metamorphosis*, his favorite literary work. Thus, as storyteller, Saúl also accomplishes a permutation of fictional and lived reality through the use of language.

The power of the word to create or recreate reality is the allegorical subject of Saúl's tale of Pachakamue, the first *hablador*, who brings animals and trees into being by uttering their names. This manifestation of language as simultaneous act of narration and creation underscores the generative power of the spoken work. However, Pachakamue's transformations of a given reality result in the disorganization of the world, an undoing of conventions that threatens the established order. Thus, the occasional eruptions of confusion in the ordered Machiguenga world are attributed to his subversive linguistic influence.

The concept of transformation or metamorphosis to which Saúl is so clearly linked through his narrative activities is reiterated further in his proper and descriptive names. His given name, Saúl, brings to mind one of the early Apostles, the famous persecutor of the early Christians, who later converted to Christianity and changed his name to its Greek equivalent, Paul. Saúl's nickname, Mascarita or mask, also alludes to the process of metamorphosis or transformation. As Juan-Eduardo Cirlot notes, the mask traditionally serves the purpose of veiling or hiding from sight the transition from what one is to what one wishes to be, thereby facilitating the process of transformation:

> Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya "otra cosa," pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida (299).

The novel's apparent central premise, the mystical rebirth or transformation of Saúl, has received adverse critical reaction from Michiko Kakutani in his review for the *New York Times*. Kakutani centers on the reasons for Saúl's conversion and finds them both contrived and unconvincing. The narrator explains Saúl's identification with the marginalized Machiguenga as a result of Saúl's own status as outsider, a situation attributed in turn to his facial disfigurement and his Jewish background. Unable to accept this convenient explanation, the critic does not become absorbed in Saúl's tales, unlike the Machiguenga audience depicted in the novel. Saúl's discourse is thus characterized as never being fully integrated into the text, and the novel as a whole is considered to be flawed by its failure to fuse the magical elements of the work with those that depict everyday reality.

It is worth noting that the narrator of Saúl's tale poses some of the same questions and doubts about Saúl's complete acceptance within Machiguenga society in the concluding pages of the novel, precisely at the moment in the story when the reader traditionally looks back toward the beginning to arrive at a totalizing vision or comprehension of the text. In this instance, then, the narrator may stand for the figure of the critical reader reviewing the plot of Saúl's human existence. As reader he decides to accept the interpretation of events suggested by the writer, acknowledging that the writer can never know as fact what transpired. He can only imagine or reconstruct events based on the manner in which Saúl's personal story of transformation seems to conclude.

The novel thus anticipates and responds to questions about the nature of biography, its objectivity and putative plot, and it is within this theoretical context that one can better understand the significance of the text's allusions to transformation or metamorphosis. Through the narrative functions of both storytellers, the novel suggests that the biographical narrative, like all narratives, transforms reality to satisfy basic desires. The biographical narrative responds, in particular, to a primordial desire to bring order to otherwise chaotic, random events. The ordering of events is accomplished through plotting, a retrogressive action that starts with knowledge of the end and proceeds back toward the beginning, tracing the connection between events. The reading or writing of biography are thus envisioned in the text as a retrospective search for and recovery of plot, that shaping of events that renders them comprehensible and therefore transmissible or communicable to others. The novel suggests that the successful telling or writing of a "reading," that is, the successful transmission of the story, is directly related to some form of successful transformation that encompasses the storyteller and his material.

The recollection of past events from the present, and the tendency to

read life's experiences according to some masterplot, results in the attachment of a special significance to these events that was not attributed to them at the time of their occurrence. The narrator clearly manifests his awareness of this tendency to "read meaning" into past events early in the novel when describing a conversation with one of Saúl's professors:

> No le di mucha importancia a lo que le oí decir aquella tarde a Matos Mar, entre los polvorientos estantes llenos de libros y estatuillas de Quijotes y Sancho Panzas, de la casa miraflorina de Porras Barrenechea, en la calle Colina. Ni tampoco creo habérselo mencionado a Saúl. Pero ahora, aquí, en Firenze, mientras recuerdo y tomo apuntes, ese episodio adquiere retroactivamente una significación grande (35).

Jean-Paul Sartre, to whom the narrator alludes on several occasions as an important model of literary and philosophical thought, has made similar reflections on the manner in which the end determines the reading of the beginning and middle and conveys meaning and necessity to existence. In *Les mots*, Sartre describes the tendency of biographers to create casual relationships between events and to view early, random incidents as revelations of the greatness that was to come. Sartre then began to view his own life as a book read by posterity from death to birth and became, in his words, his own obituary (171). The narrator's observations, as well as those of his model, reiterate the manner in which writer and reader fictionalize human experience both in literature and daily life, transforming the apparently random act into a sign of ultimate destiny.

However, the arbitrary assignment of meaning is not the only questionable aspect of the biographical plot. According to Peter Brooks, the plotting of the life story, the tracing of causes and connections, "depends on probabilistic constructions rather than fact, on imaginary scenarios of lack and desire. . . . What man can be depends on the uncertain relationship of the conscious subject to the unconscious. . . . And the telling of the history of this struggle is always a hypothetical construction" (284). The biographical narrative, as a means to knowledge, is therefore questionable. Both the arbitrariness and subjectivity of its assertions are captured in one of the narrator's final declarations: "He decidido que el hablador de la fotografía de Malfatti sea él. Pues, objetivamente, no tengo manera de saberlo" (230).

Both storytellers's attempts to comprehend and communicate the meaning of an individual or social life through the retrospective biographical plot, and their linkage of the middle aspect of their tales to the subject of transformation, bear significantly on the interpretation of the novel as a self-conscious text. The latter, in particular, takes on special significance in light of modern interpretations of the narrative. The coincidence of the

middle of the novel and the middle of Saúl's tales with the topic of metamorphosis thus warrants greater scrutiny. If this concurrence of narrative aspect and topic is viewed, for example, within the theoretical perspective provided by Tzvetan Todorov, the metafictional message of the text becomes clearer. According to Todorov, narrative is a dynamic process of transformation in which beginning and end stand in the metaphorical relationship of the same but different (225-240). Considered within this critical perspective, the many references to metamorphosis in the text stand for the dynamic process of transformation that characterizes traditional narrative, as well as for the human experience between birth and death and death and rebirth. Saúl and his transfiguration thus represent the coming-into-being of a narrative as well as the coming-into-being of the storyteller; both serve to dramatize the importance of successful transformation to successful transmission.

Bearing in mind these and earlier observations on the functions of the storyteller within the novel, one may conclude that traditional storytelling is conceived of as a transfiguration of the storyteller's conscious and unconscious reality, reflected in the transformations of his subject and plot, producing something that is the same but different. Moreover, this process is initially veiled or "masked" by the characters and their activities, a circumstance alluded to by Saúl's nickname and his attempts to conceal his conversion from friends and acquaintances.

While the framework of the secularized, biographical plot provides the anonymous narrator the means of comprehending his friend's individual existence, the framework of the sacred masterplot shapes the tales that the *hablador* will transmit to his people. This sacred masterplot, on which Saúl models his own narration, emphasizes the concept of the Chosen People and the role of revelation, magic, religion, providence and destiny in comprehending the world. Both voices, however, utilize the medium of the story to offer an explanatory narrative that seeks its authority in a return to origins and a tracing from beginning to end. The narrator's search for the origins of Saúl's conversion is at the same time, moreover, a quest to uncover his own identity as writer and to convey meaning to his own literary activities. That is to say, he wishes to uncover the story or plot of his own existence as well.

The opposition between the secular and the sacred masterplot, between narration from the margin and from the center, reflected in the discourse of the two storytellers, is suggested in the opening chapter of the novel. The anonymous narrator has chosen to leave Peru and journey to Italy to study the works of the Renaissance, particularly the works of Dante and Machiavelli. The reference to the Renaissance, which echoes the theme of rebirth, also calls to mind the birth of the "large process of secularization which gathered momentum during the Enlightenment [and] which marks

a falling away from revealed plots—the Chosen People, Redemption, the Second Coming'' (Brooks 6). At the same time, specific references to the works of Dante and Machiavelli denote the coexistence of two different narrative frameworks, one related to the sacred masterplot, the other to the secular. The coexistence of these two narrative frameworks echoes that of the two parallel tracks of discourse in *El hablador*, which reflect each other but which do not join or fuse. While in Florence, the narrator visits an exhibit of the Machiguenga and discovers the image of his friend in one of the exhibit's photographs. Motivated by this discovery, the narrator's long-postponed and frustrated attempts to write on the figure of the *hablador* are overcome: his silence is broken and the desired text is realized. However, his narration comes from the outside, from the distant observer far removed from the intimate circle of listeners surrounding the *hablador* in the center of the photograph.

The contrastive, parallel structure of the novel, which permits a view of the *hablador* from within and from without, is echoed in one of the novel's striking images. While at the university, Saúl presents the narrator with a gift, a Machiguenga artifact which is engraved with the figures of two parallel labyrinths. According to Saúl, the figures represent ''el orden que reina en el mundo'' (17). The twisting or distortion of these lines leads to the disintegration of life and a return to the original chaos and confusion from which the Creator led Man, and from which, we might add, the traditional storyteller, through plotting, attemps to lead his audience.

The thematic significance of this image, which mirrors the parallel structure of the novel, can best be understood if one takes into account the author's critical commentaries on narrative, and in particular, his analysis of *Madame Bovary.* According to Malva Filer, Vargas Llosa's remarks indicate a preference for works ''built with order and symmetry, that have a beginning and an end, and impress us as self-sufficient, closed and finished'' (109). Vargas Llosa also elaborated on the need to abolish the author from the text, insisting that autonomy was a necessary condition for the existence of fiction. Most importantly, according to Filer, Vargas Llosa speaks of a totalizing design, constituted through the association of opposites; it is expressed in fictitious reality through a binary system in which the opposites do not merge into a synthesis but coexist as different but mutually dependent elements (113). Viewed within this theoretical perspective, the parallel labyrinths represent not only the Machiguenga totalizing vision of the Cosmos; they also exemplify, together with the parallel structure of the novel, the author's vision of a totalizing design in narrative fiction, one which stresses the separation of the writer from his character, the coexistence of fictional planes rather than their conmingling.

The novel's concern with the autonomy of the character is also reflected in the narrator's observations on his earlier, failed attempts to produce a

text about the Machiguenga and the *hablador*. The narrator attributes his earlier failures to his difficulty in separating author from character; his tendency to impose his own secular philosophy and speech patterns on the utterances of his primitive character produced a fraudulent style which he compares to that of eighteenth century authors writing about "el buen salvaje." The narrator's comments, that bear significantly on the issue of fictional autonomy, also underscore the self-conscious nature of the text:

> La respuesta que solía dar . . . era la dificultad que significaba inventar, en español, y dentro de esquemas lógicos, una forma literaria que verosímilmente sugiriese la manera de contar de un hombre primitivo, de mentalidad mágico-religiosa. Todos mis intentos culminaban siempre en un estilo que me parecía tan obviamente fraudulento, tan poco persuasivo como aquellos en los que, en el siglo XVIII, cuando se puso de moda en Europa "el buen salvaje," hacían hablar a sus personajes exóticos los filósofos y novelistas de la Ilustración (152).

The tendency to "read" plot or meaning into events and to write "readings" according to a master framework is also encapsulated or encoded in the image of the photograph of the *hablador*, with which the novel begins and concludes. The image of the storyteller is first introduced as a figure among a series of photographs taken by the Italian Malfatti, through which the latter attempts to describe the existence of an Amazonian tribe. Malfatti's photographs attempt to display a reality without ideological intent or artistic considerations. Thus, the storyteller of his pictorial essay is a partially shadowed figure performing in a ritualistic setting whose meaning is not provided. The storyteller himself has no story. The event, as recorded through the objective lens of Malfatti remains unavailable for interpretation; its significance is obscured or veiled, like the figure in the shadows. The narrator views Malfatti's photograph and later discovers or invents a revelatory plot that lies hidden in the shadowy figure. The *hablador* of the photograph, he concludes, is his childhood friend, Saúl Zaratas. His plotting or "reading" of the photograph as the story of Saúl's rebirth conveys meaning and significance to the event recorded by Malfatti.

The narrator's interpretation or "reading" of the photograph thus reveals not only the story of the Machiguenga storyteller, but the story of a particular storyteller. From the indefinite and generic expression *un hablador*, with which the first chapter concludes, we move to the specific *el hablador*, Saúl Zaratas, whom the narrator identifies in the final chapter as the figure in the photograph. The photograph alluded to in the beginning is the same but somehow different from the photograph in the end; it has been transformed through plotting. The photograph now has a comprehensible story that can be transmitted; the act of transmission itself is

alluded to through the narrator's reference to his pen and ink with which he transcribes Saúl's story. Moreover, the narrator's interpretation or plotting of the photograph parallels his short-lived activities as scriptwriter for a television program, in which he again provides his audience the perspective and meaning of the events to be viewed.

The photograph of the *hablador* stands at beginning and end of the text as a metaphor of the dynamics of narrative, of the relationship of narrative beginnings and endings. If we accept Brooks's definition of metaphor as a means of conveying "a synthetic grasp or presentation of a situation" (27), we may interpret the initial photograph presented by Malfatti as a metaphor of blinded transmission; it does not reveal or see any historic meaning. The photograph in the conclusion presents a metaphor of enlightened transmission; its historical significance has been revealed, the shadows removed. Moreover, if we refer back to Todorov's theory on the narrative, beginning and end offer an example of what Todorov terms "narrative transformation," in which the start and conclusion stand in the relationship of the same but different.

In conclusion, Vargas Llosa's novel, *El hablador*, reveals how intertwined our lives are with narrative. Narrative offers not only its capacity to provide diversion but its power to bind together a people or a culture. Moreover, traditional narrative with its emphasis on end-determined plot, attempts to satisfy a primordial desire to comprehend and transmit knowledge, to make sense of life, when no other form of explanation will suffice. At the same time, however, the biographical narrative as a source of knowledge or self-knowledge is questioned and undermined in the text. The novel suggests, like the author's earlier works, that the imposition of plot on life leads to the arbitrary attribution of meaning to events and to the creation of purely hypothetical constructions. Experience or the recollection of events is necessarily complemented or completed by imagination; that is, imagination ultimately transforms them into something that is the same but different. As a result, the acquisition of absolute knowledge or truth is always thwarted. Reader and writer are irrevocably trapped within the paradoxical dialectic of the desire to know and the need to transform in order to know and transmit knowledge.

Margaret L. Snook
Bridgewater State College

NOTE

1. See Sandra M. Boschetto, "On the Margins of Self-Conscious Disclosure: Reading and Writing as Conversation in Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*," in *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama* (Newark: Juan de la Cuesta, 1986) 127–144.

WORKS CITED

Boschetto, Sandra. "On the Margins of Self-Conscious Discourse: Reading and Writing as Conversation in Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*." *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*. Newark: Juan de la Cuesta, 1986. 127-144.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narration*. New York: Vintage Books, 1985.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1985.

Filer, Malva E. "Vargas Llosa, the Novelist as a Critic." *Mario Vargas Llosa: A Collection of Critical Essays*. Eds. Rossman and Freidman. Austin: University of Texas Press, 1978. 109-119.

Kakutani, Michiko. "Vargas Llosa on the Role of Fiction and Its Making." *Books of the New York Times*. 24 October 1989, C-23.

Le Guin, Ursula K. "Feeling the Hot Breath of Civilization." *The New York Times Book Review*. 29 October 1989, 1.

Sartre, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1947.

Todorov, Tzvetan. "Les transformations narratives." *Poétique de la prose*. Paris: Editions du Seuil, 1971. 225-40.

Vargas Llosa, Mario. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

Mester, Vol. xx, No. 1 (Spring, 1991)

Astroagonía de Pal

Sienten el mar y selvas ya la saña
Del Aquilón, y encierra su bramido
Gente en el puerto y gente en la cabaña.
—*Lupercio Leonardo de Argensola*

Inclinado absorto miraba pasar por el río las hojas de sol. Invertebrado el sol de misoginia astral. En eso Fernanda descendió la segunda pieza de la tanga. Pasto rojizo floreció y comenzó a erigirse el símbolo de Pal. Sin embargo la primera pieza permanecía impávida.

Extraña invitación, pensó Pal mas no se inmutó. Sólo su símbolo sobreactuaba. Vibraciones titilantes desprendían las distancias de Fernanda. Trababan los riscos el fleco. Turbaban los recovecos las percepciones temblorosas. Mas no se agilizaban.

Desde la punta de los pies hasta el hombligoterso, desde allí hasta el esternomastoideo, mas no más por la primera. Neserditambo el rutreto: hay una indeclinable relación entre el calostro y el monte, no pueden analizarse. El símbolo de Pal llegó a su máxima vigilia y tembló.

Sin pestañear la postiza el ojo verdoliváceo lanzó llamamientos de nubilez. Los vados de Fernanda despedían un aroma de almendras y maní con rhum. Auroleada de fuego roja fruta colmillos ardientes no sonrió: parecía sufrir.

La primera pieza, pensó Pal, por qué no desciende la primera pieza para catar su calostro brillante; bandadas de huacos oscurecían el crepuscular avión. Monos gritaron, los chicos andan jugando a la ronda, el trigue el lión. La primera pieza, pensó Pal, Venus descendió: pero no la primera pieza.

Por qué no me acerca el símbolo, pensó Fernanda, estará conturbado, tal vez deba realizar algo mognatrifidario, o indulvirle el risco . . . Cambió apenas de lugar un pie con lo que halló el enfoque singular, y los vibrantes mensajes mesaron los juncos como brisa estival. Sus meñiques rozaron la segunda pieza.

La primera, pensó Pal, la primera, no la desciende; pero su mirada lo suspendía del monte colorado y vibrador: vigilando, el hombligoterso se henchía. Tal vez deba descenderla yo, pensó Pal, mas puede resultar una transgresión a las gónadas palatinenses y no turgir, se dijo. ¿Turgirá con violencia o flaccirá desalentada al calor? Vana reflexión si no hay contubernios con el hezar.

Los hálitos no decrecían sino parecían ondular el diafragma, los aducnasóideos bienhedían, se tensaba el epitelio.

No me acerca el símbolo, ni siquiera lo ha librado de su única pieza, pensó Fernanda, tal vez el pasto rojizo no esté induciendo agonía . . . El aletear de las cigarras enfervorizó la oración. Aromas florales ascendieron de la luvegetación.

La primera pieza pensó Pal, y mientras eso pensaba la segunda cayó de las manos de Fernanda: se confundió con el césped. No escrapuló la rusta.

Fernanda ascendió las manos hacia la primera pieza y la boca de Pal comenzó a insalivar. Calostro, pensó Pal. Melosandíaco néctiamor. Fernanda descendió la primera pieza al fin.

Turgieron las fresas. Guindas doradas. Ondulaban como dulces sonidos las ondas del río. El césped osciló.

Pal descendió por su parte la sinepática pieza suya y el símbolo respiró en tensión. Errátiles gajos oscilaron al sol.

Quedaron un instante asombrados explorando la tunción con la mirada oyente, y los dáctiles tanteos proporcionaron una sutil entonación. Húmedo césped.

Fernanda abrió el vector dorado rojizo y Pal hundió el símbolo delectoserenamente como en un mar. Fernanda apagó delicadamente los verdoliváceos y gimió: Pal pensó: no fatidescendimos en vano la primera pieza. Se limpió el calostro con la lengua: y astroagonizó.

—Julio Carreras

Mester, Vol. xx, No. 1 (Spring, 1991)

El día potencial

El hombre abrió la puerta de su casa y salió a la niebla de la calle. Pensó: "qué pesada está hoy la neblina". Los edificios y la vereda parecían flotar. A esa hora ya había mucho movimiento, de gente que iba y venía, de camiones, taxis y colectivos. Eran las ocho y media.

A dos cuadras, cerca de la esquina, había un prostíbulo. Pensó en la ironía de aquellas muchachas, trabajando a plena luz allí. Enfrente, plazoleta de por medio, había un jardín de infantes. Y entre ambos, al borde de la plazoleta, una parada de colectivos, donde esforzadas amas de casa esperaban con sus bolsas sobreorladas por vegetales, mirando trabajar a las yiritas.

La niebla ocultaba a medias los objetos, como en un sueño. De lejos vio la miniminifalda roja de una de las chicas, asomando. Su compañera permanecía semioculta; se veían las dos cabelleras rubias, a diferente altura, sacudiéndose con los movimientos pásmicos de las mujeres. Aun sin verla del todo reconoció a la de minifalda roja. Era una muchacha muy joven, alta, bonita, de piernas perfectas: digna de figurar entre las gatitas de Porcel. El hombre se dijo que algún día se iba acostar con ella. Lástima que siempre trabajara de mañana. A esa hora a él le era imposible. Se preparó, con una sonrisa interior, a recibir las cotidianas invitaciones de las chicas.

—Buen día—las saludó.

—Buen día, tesoro—contestó la más bajita.

—¡Papá! . . . ¡Vení! . . . ¡No seas malito! . . . ¡Vení, que te hago gozar como un loco, que te como enterito, papá! . . . —exclamó en chasqueante susurro la gatita que a él le gustaba.

Se sintió halagado por aquel tratamiento, desechando pensar que era el habitual, por parte de las muchachas, hacia todo transeúnte masculino. Entonces fue que sucedió el primer hecho. Cuando iba a posar de nuevo sus ojos en las piernas perfectas, las dos muchachas desaparecieron. Con

un "flop", como cuando se desinfla un globo, todo el edificio del prostíbulo desapareció.

El hombre se detuvo alelado. Atinó a estirar la mano, para ver si era cierto aquello. No pudo palpar nada. En el espacio que antes ocupaban el flaco edificio de dos plantas y las chicas, ahora se había formado un vacío oscuro, inundado de niebla.

—Estaré soñando . . . —pensó el hombre. Y miró hacia el frente, asumiendo un instante el aspecto de quien pide ayuda. Mucha gente esperaba el colectivo. Un grupo de niños jugaban con su maestra, en la plaza. Al parecer nadie había visto lo que sucediera. El mundo estaba en orden; con excepción del prostíbulo y las chicas, todo seguía en su lugar.

Decidió seguir caminando por la vereda neblinosa. La palma de su mano, apretando con exceso la manija del portafolios, empezó a transpirar. Le dieron ganas de fumar. Tentó en el bolsillo de su saco una forma rectangular; la extrajo. No. Era el portadocumentos. ¿No había puesto los cigarrillos en el bolsillo antes de salir? Miró mecánicamente la foto polaroid:

Nombre: Alberto Uno.
Fecha de nac.: 19/09/49

"Nueve, nueve, nueve. Tres veces tres, por tres", pensó. "Veintisiete. Otra vez nueve". Ah. Ahí estaba el quiosco del gringo Pistarini. Se acercó para comprar cigarrillos. El gringo leía el diario.

—¿Cómo le va, profesor?—dijo.

—Bien, ¿y usted? Demé un Parisién.

—¿Vio lo del crimen de La Calera? ¿Sabe quién había sido? ¿Se acuerda del muchachito ese tan elegante, de aquí a la vuelta, el que vivía sobre Lavalleja?—le comentó sin pausa el gringo, ansioso por compartir la noticia. Alberto Uno se interesó.

—¿Cuál, el buenmocito ese?—averiguó, mientras quitaba la cintita al paquete.

—¡Ése, ése! ¿Se acuerda que todo el mundo decía, qué buen muchacho, tan educado, los padres deben estar orgullosos, trabajaba y estudiaba abog . . .

Alberto Uno levantó los ojos, sorprendido por la interrupción. No estaba. El gringo no estaba. ¿Cómo podía ser? Metió la cabeza dentro del local, tratando de no aplastar con el pecho las cajas de caramelos y pastillas, pero no. Verdaderamente no estaba. Le volvió a la mente lo de las prostitutas. ¿Qué estaba pasando? Olvidándose de fumar decidió seguir caminando, aunque con paso lento. Guardó el paquete en el bolsillo del saco.

La calle Rodríguez Peña se poblaba de gente que iba y venía. Era una linda mañana. El sol destellaba, alto ya . . . pero esa niebla . . . Era extraño que a esa hora se mantuviera. Se solazó mirando a la gente

presurosa, en la acera de enfrente, por entre el tránsito veloz de doble mano. Una muchacha con falda marrón y medias amarillas. Un viejo flaco, de chistera y flor en el ojal . . . ¡qué personaje! . . . Un . . . ¿qué pasa? . . . otro desaparecido . . . El gordo monumental, que caminaba haciendo a la gente abrirse a su paso como las olas ante un acorazado . . . no estaba. Pero si él lo venía mirando. ¿Y qué sucedía, que la gente no decía nada, nadie ni se mosqueaba? Se detuvo un momento y se tocó la cabeza. Dura de gomina. "Qué carajo pasa", pensó. "Soy pelotudo yo, o qué. Aquí está pasando algo. No me falla la vista, porque a la casa de las yiras la quise tocar, y no había nada".

Siguió caminando, cada vez con menos velocidad. ¿Qué haría? ¿Iría a trabajar o se volvería a su casa? Se hacía tarde. A las nueve y diez tenía la primera hora. Las cosas estaban desapareciendo. Tenía miedo. ¿Y si desaparecía el suelo bajo sus pies? ¿Adónde caería? No, no podía ser. Algo estaba fallando en su mente. Mucho trabajo. Mucha lectura. Pero el argumento le pareció ficticio. Él no trabajaba en exceso. Y lo único que leía aparte de textos resumidos sobre su materia eran historietas. Eso podía ser. El Eternauta. Había leído hacía poco, dos veces, el libro completo del Eternauta. Solano López, Héctor G. Oesterheld. Pero, ¿podía haber influído tanto en su mente? . . . Decidió seguir caminando. Era obstinado. Como cualquiera. Es más fácil ser obstinado que no serlo, pensó. Y vio que desaparecía un auto, y otro, pero siguió. Como los perros alemanes a los que ponían una granada al cuello y se iban hacia los tanques, pensó.

De repente apareció ante sus ojos la magnífica vista del Puente Avellaneda. Anchísimo sobre el río, gente que iba, gente que venía, autos; un mundo bullendo sobre el puente. Dos Córdobas, una de aquel lado, otra, más provinciana, para este lado del puente, pensó . . . qué raro . . .

En ese momento desapareció el puente. Enterito, como si se lo hubiera engullido el aire. No lo podía creer. Superado su temor por la curiosidad, caminó más rápido, para ver qué había sucedido. Llegó al borde mismo del vacío, adonde había estado el puente antes, y nada. Se agachó y tocó . . . no había nada. Pero la gente iba y venía, por el vacío, y los autos. Pasó a su lado un muchacho en bicicleta; lo más campante, siguió por sobre el vacío, sin caerse en absoluto. Acompañándolo con la vista lo vio empequeñecerse hasta llegar al otro lado, doblar a la derecha y perderse en la ciudad. Como un conejo hipnotizado por la serpiente se dispuso a probar consigo mismo aquel fenómeno. Acercó un pie al hueco; luego otro . . . y se cayó al abismo. Milagrosamente, logró aferrarse con los dos brazos al borde del pavimento, su mano izquierda se atenazó al pie metálico de la baranda . . . Dos hombres y una señora lo auxiliaron presurosos. Pronto se formó un nutrido grupo a su alrededor. Lo ayudaron a levantarse, la señora le limpiaba el saco con la mano, un hombre decía "no se amontonen, por favor aire, aire", otro decía: "a ver, paren un auto", una

mujer elegante le preguntó: "¿se siente bien, señor? ¿Quiere que lo llevemos al hospital?" "Es un desmayo nomás, ya le pasó" decía otro. Le miraban con curiosidad.

—Diganmé, ¿ustedes no ven nada? . . . en el puente . . . —exclamó Alberto Uno, pero algo que detectó en los ojos que le observaban le aconsejó no seguir en esa cuerda. En el acto cambió el discurso:— Me pasa con frecuencia últimamente . . . —dijo—. Mucho trabajo . . . Me agarró un mareo, veía todo borroso . . .— Por suerte, las miradas se tornaron comprensivas.

—¿Quiere que lo acerquemos hasta su casa?—preguntó la señora elegante.

—¡Gracias, gracias!—replicó Uno—. ¡Ustedes son tan amables! ¡Les agradezco mucho, pero volveré caminando, vivo aquí, a tres cuadras! ¡Gracias!

Caminó presuroso sin mirar a los costados, sin hacer caso a los vacíos cada vez más numerosos que advertía a su paso. Al fin, llegó hasta la puerta de su hogar. Abrió, se dirigió directamente a la habitación. Allí estaba Elena, durmiendo aún sobre la cama ancha. Menos mal. El camisón se le había levantado casi hasta la cintura, su pierna derecha formaba una graciosa "V", con el flanco interno del pie afirmado sobre la rodilla izquierda, la onda globular de su nalga se difuminaba sobre los inicios del vello puberal, que aureolaba la bella ostra. Sin proponérselo, se encontró adelantando la mano. Bruscamente se detuvo. Tuvo miedo de que ella también desapareciera. Entonces, vestido como estaba, se acostó sin tocarla, a su lado, y puso el portafolios sobre las piernas.

Durmió cinco minutos. Se despertó sobresaltado, pero Elena seguía allí. Apenas había modificado unos grados el escaleno curvilíneo que formaba con sus piernas. En ese momento él se movió. Elena se dio vuelta, y le miró.

—¿Qué te pasa, loquito?—le preguntó. Los ojos le brillaban, con sorna. Alberto acercó una mano temblorosa, y luego de una larga vacilación, le aferró un pecho. Elena se rio a carcajadas.

El joven físico Gustavo Carré vino a confirmar, con la narración que le hizo su amigo Alberto Uno, cierta presunción teórica sobre la cual venía trabajando desde hacía rato. Es la siguiente:

Los objetos y los seres se desenvuelven en dos planos de existencia, complementarios pero impercibidos hasta el momento por la razón. Éstos son, a saber, los de la *materia potencial* y de la *materia en acción*. Para comprensión de Alberto, que era un lego en asuntos de física, le explicó que ambos planos formaban una entelequia, algo comparable a la cinta sin fin que suele ponerse a los contestadores telefónicos, y también, en cierto modo, a la de Moebius.

En el plano de la *materia potencial* se desarrollaban los hechos de seres y objetos en proceso de *energizarse para la acción*, es decir, aquellos hechos que iban a suceder, pero no sucedían aún, más que en carácter de ensayos perfectibles. Así, aquellos hechos podían repetirse una y otra vez, hasta que la carga de energía potencial los capacitase para atravesar el límite sutil que los separaba de la *accionalidad* (lo que nosotros llamamos comúnmente *realidad*).

La dimensión del segundo plano, la *materia en acción*, no necesitaba de explicaciones, pues se trata del que percibimos cotidianamente con nuestra razón.

Volviendo al anterior, al de la *materia potencial*, Gustavo le dijo que una de las líneas del pensamiento humano se desenvuelve de modo asintótico[1] con él. Es la de los proyectos, o de la *prospección*. Cuando nosotros desde la cama, antes de comenzar el día, programamos las actividades que vamos a desarrollar—dijo Gustavo Carré—estamos realizando, sin tener conciencia de ello, una especie de mayéutica entre nuestro pensamiento y la dimensión de la materia potencial.

El día de aquellos sucesos, por una situación extraordinaria—aunque ninguna realmente lo es, según Gustavo, ya que somos un concierto organizado hasta lo infinitesimal por el Gran Cerebro del Universo—tuvo lugar un entrecruzamiento de los dos planos. Por una diacronía de los elementos, Alberto Uno había atravesado la frontera de otra dimensión, al poner el pie fuera del umbral de su casa. Y se había convertido, impensadamente, en el privilegiado testigo de una realidad que ya acariciaban con la imaginación los científicos más avanzados del mundo—sin atreverse a hacerla pública todavía. Tal vez tal transvasamiento se hubiera dado por estar aún Alberto, en ese instante, psicológicamente ubicado en el terreno del sueño, donde es posible que se dé un mayor acercamiento a esa realidad potencial . . .

—Tal vez—dijo dubitativamente Gustavo Carré—. Ahora, nos tocará a ambos el azaroso papel de Galileos. Por suerte, no existe ya el *Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición*.

—No—dijo Alberto Uno, en el mismo tono—. Pero existe el Borda.[2]

—Julio Carreras

NOTAS

1. Asíntota: Línea matemática que se aproxima constantemente a una curva, pero sin encontrarla en una distancia finita.
2. Hospital psiquiátrico en Buenos Aires, Argentina.



Mester, Vol. xx, No. 1 (Spring, 1991)

escoria

II

el amigo iraní
ya no está
vivió un tiempo con su cámara
fotográfica
sus libros de marx
y su ancestral recuerdo del corán
se llamaba nossi pahalevi

fue

ese amigo casual de siempre

VI

objeto inútil
simples trazos perecedero
agotado antes del movimiento
de regreso

así me nombro

VII

mientras me afeito
descubro sin asombro
que soy
despojo y olvido
de objeto oxidado

XI

sin nombre
apenas latido entrecortado
mientras pasa la cal por el molino

XIII

contemplo este humo siderúrgico

todo lo que sé

XIV

en mí
queda una tenue luz
fundida en alto horno

XXIV

qué haré mañana
siempre

tarjeta de registro

XXVI

no escucho tu nombre ni el
canto del grillo

este oscuro galpón de
ruido calor y humo
me reduce

XXVIII

me sé de memoria esta ruta sin
regreso
lejanía interior
extraño entre extraños

sólo mi corazón sabe de
compañías

—Juan Guerrero
(Del libro inédito *escoria*)

Mi Mente y la Raya

Mi mente ante el texto se desparrama
No encuentra la raya

Ante el juicio urbano se siente obligada
A encontrarla

La raya. Mi mente
Se enfrentan, trastornan
Pero la raya
Mi mente no agarra

Mi mente. La raya.

Primer Estado Lacan

Pies de plomo
Cuerpo de alambre
Cara de pluma
Cabeza de enjambre

Estado Pos Lacan

No me atrevo a cruzar
Esta raya.

No me atrevo.

Aaa!

Me atreví.

Locuciones

La fiesta, señoras y señores
La fiesta, ha. La . . . señoras . . . y,
Señores, corran, la. La ____
La voz. La . . .

Cosas de Agustín Lara

Acuérdate de Acapulco
De aquella noche . . .

De qué noche?
Si tú nunca me llevaste a Acapulco.

Disco Disco

En la continua búsqueda
En el estado de la música de disco
Me encuentro
Como Gloria Gaynor
En noches de Flamingo
Y palmeras de twelve west
Te busco
Entre poppers y notas de Flash
Gordon
Remuevo
Bíceps, nalgas, hombros, T shirts
recortadas
Restriego
Vueltas brazos muslos
Giro
Giro
Toda una noche
Y en taxi acompañado de pan de Zitos
Corremos a preparar el brunch
Despedida de Weekend

Hola.
Ernesto?

Bodas De Perros

Caso casado casó
Casi su esposa con hermano mayor

Incesto incierto cierto ocurrió
Cierto caso casado con cuñada menor

Los pájaros que asistieron a la ceremonia
Cantaron la vergüenza ante el altar mayor
En honor a la perra que su casi marido cedió.

El día de la boda allí se acudió
A mirar el arrastre y ladrido
Llenos de estupor.

La perra miraba llena de pudor,
Al saberse entregada a tan monstruo mayor.

Los palos del pueblo detrás de la pareja
Corrían
Enganchada por traseros y bolas

La sangre brotaba
Los pájaros cantaban
En todo su horror.

Aullidos se oían
Sonidos de nota
En todo color.

Cambio de Estación

Ya no hace frío
No puedo arroparme
Con mis plumas de ganso de oro
Plateado
Ni respirar aire concreto
Ni vestirme de pieles
Ni sentirme solo
Conmigo.

Ya no siento mi cuerpo
Buscarse a sí mismo
Encogerse encontrarse.

Ya te amo distinto.

Las puertas se abren
Los ruidos se acercan
Se extiende mi espacio
Incluye la feria
Bocinas de carros
De huelgas de trenes
De fuego de nuevo.

Ya no busco el rincón con lanas
Contigo
Ya las velas no alumbran las tardes
De noche

Me acompaña una salsa
De la otra ventana
Me acompaña una esposa
Gritando su rabia
Me acompañan sirenas
Ya no toco la música sacra.

Te has ido.

—Gerardo Torres Rivera

De Triques y Cháchcharas

En un trueque de triques por cháchcharas
  entreteníanse
Amalia y el moreno Augusto
  yo te achaco mis penas y mis dolencias
tú me das tus achaques y sustos
Augusto la atraca, qué trácala
  sácala métela tócala
    ya déjala
  siempre ámala
  ámala a Amalia
ámala y búscala
chiquita me gustan tus chacharitas
  chatitas, redonditas y suaves cuando
    las toco, chiquititas
te pongo en el atril y te toco
      como música
  de chachachá
  de charango
  de china poblana
chamuca te quiero chacharita
  de triques y cháchcharas
  están hechas
    nuestras viditas.

—Liliana Valenzuela

Mester, Vol. xx, No. 1 (Spring, 1991)

Review

PÉREZ DÍAZ, POMPEYO. *Terciopelo y fascinación.* La Laguna: Excmo. Ayuntamiento, 1988. 47 págs.

En este su segundo libro, galardonado con el Premio de Poesía Ciudad de La Laguna, Pompeyo Pérez nos presenta un universo de decadencia y hastío en el que el terciopelo y la fascinación del título son, en realidad, potenciadores de muerte. El mismo poeta ha dicho, según se recoge en la solapa del libro, que "sólo queda la búsqueda del encanto como único valor permanente y el hastío como preámbulo de lo inevitable." Y los poemas que componen la obra giran en torno a estos dos polos, que se concretan en el amor: el encanto que proporciona y en el cual se funda, y el hastío que lo precede y lo sigue.

Los 28 poemas de *Terciopelo y fascinación* se organizan en tres partes y constituyen una especie de discurso narrativo. En su nota introductoria, el poeta tinerfeño aclara, cortazarianamente, que el libro puede leerse de dos modos: como poemas sueltos o intentando, de modo lúdico—y también cortazariano—, descubrir "el hilo conductor," la "secuencia más o menos narrativa de hechos" a la que acompañan (7).

La primera parte, "En el placer desconocido," consta de 8 poemas, y presenta la soledad y el vacío en que está inmerso el protagonista antes de la relación amorosa: "bajo los focos la náusea junto al lecho / el pulso de las palabras carcomidas / como instantes amontonados en el folio / y aquellos días son estos días" (14). Más tarde, relata el encuentro "entre los pliegues del asfalto [. . .] junto a un cartel gastado" con la "dama" (18), y "el momento de la posesión":

> la fusta cruel entre tus dedos   un beso de cuero
>   tacones infinitos
> mi sangre es el rubor de las lágrimas (19)

Los 11 poemas que componen la segunda parte, "Por ti Lady Macbeth," describen la plenitud erótica y su progresivo deterioro. Aunque, como anuncian los versos que acabamos de citar y el título de esta sección, dicha plenitud se tiñe con ribetes de sadomasoquismo:

aflorará la bestia
                    enciérrame
sé que no me crees   pero si tu sangre
                        amor
llegara a manchar mis manos
mi aullido de dolor
                    sería eterno (25)

Porque el amor, en esta poesía, no es más que "terciopelo maldito," encanto pasajero que no elude el hastío, entre otras cosas porque es un "soñar que te sueño en un sueño / con rincones de besos" (20; 23). Derrumbados éstos—los sueños y los besos—en la tercera parte, "Un cadáver exquisito," el hablante recupera "la amarga acidez del hastío" (45) y concluye, en "Dies irae," haciendo realidad su angustiada reflexión de un poema anterior sobre las diversas posibilidades de suicidio, eligiendo un ahorcamiento descrito con incomparable belleza: "el suave balanceo cortando el aire / dibujando siluetas fugaces / una viga que huele a barniz / y cada vez más lejos" (47). Con ello se cierra el círculo: de la muerte en vida de la primera parte, a la muerte física que cierra el libro, pasando por una exaltación erótico-vital que es, en el fondo, otra forma de muerte.

En esta hermosa obra, el autor revela un gran saber poético. Influido, como él mismo reconoce, por la generación del 70, los poemas de *Terciopelo y fascinación* contienen una amalgama de referencias, alusiones y parodias literarias. Abundan los epígrafes, los cuales remiten a la poesía, desde Garcilaso hasta los *novísimos*, y a la música, clásica y *pop*. Por su parte, en el cuerpo del libro, la palabra aparece íntimamente ligada a otras formas artísticas, especialmente la música—Pompeyo Pérez es músico—y el cine. Así, existen varios poemas de indudable factura cinematográfica, que nos trasladan al Berlín de los años 30 y al mundo estadounidense de John Huston, cuya película *A Walk with Love and Death* sirve, en la nota introductoria, como explicación de la atracción del autor por "el aspecto fronterizo de las cosas" (8). Por lo que respecta a las alusiones literarias, éstas se manifiestan a menudo a través de la ironía, lo cual subvierte las escalas de valores de épocas pasadas, de tal modo que el "Poesía eres tú" becqueriano se convierte en un "dada eres tú" que resume perfectamente el tono de la obra.

En suma, se trata de un excelente libro, desbordante de erudición, esteticismo—de acuerdo con el decadentismo que constituye su base filosófica—y amargura. Reflejo de un mundo brutal y vacío en el que el amor, pese a ser la única vía para superar esta situación, se convierte en una expresión más de ella; en un sentimiento que, más que el bienestar del otro, persigue su aniquilación. Lo cual, por cierto, no resuelve nada.

Jacqueline Cruz
University of California, Los Angeles

Contributors

ROSA BELTRÁN is a doctoral student in the Comparative Literature Program at UCLA, where she also received her M.A. Her major areas of study are contemporary literatures in English and Spanish. Her publications include articles in *Mester, Diálogos, Revista de la UNAM* and *La Jornada Semanal*, and she is the author of *La espera*, a book of short stories. Currently she is preparing for publication a study entitled *The Redefinition of the Americas: Utopic, Dystopic and Apocalyptic Visions.*

JULIO CARRERAS, a writer and Professor of Plastic Arts, studied piano and musical composition at the Conservatorio Rossini De Paula, and Plastic Arts at the Academia Nacional de Bellas Artes Juan Yaparí, in Argentina. He is the author of a volume of poetry, *Obstinación por vivir*, and of several novels and collections of short stories. Editor-in-chief of *Quipu de cultura*, he is also a contributor to the Argentinian publications *Puro Cuento, Clepsidra,* and *La Voz* (Córdoba), and the Italian *Berenice.*

JACQUELINE CRUZ is a doctoral candidate in Contemporary Spanish Literature at UCLA, where she also received her M.A. in Latin American Studies. Her most recent article, "Una investigación en torno a la memoria: *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo", appeared in *Mester*, vol. 19.1. She is currently working on her dissertation, entitled *Emeterio Gutiérrez Albelo y el surrealismo en Canarias.*

CLAUDIA FERMAN, who obtained her B.A. from the Universidad Nacional de Buenos Aires, is a doctoral student at Arizona State University, specializing in Latin American Culture. She has published: "México en la Posmodernidad: Textualización de la cultura popular urbana" and "Literaturización y desliteraturización: Textos de la Posmodernidad en la Argentina" (forthcoming), and is currently completing her dissertation, *Cultural Changes in Latin America: Postmodernity in Argentina and Mexico.*

JACINTO R. FOMBONA IRIBARREN is a doctoral student at Yale University specializing in Twentieth Century Latin American Literature. He received his *Licenciatura* from the Universidad Simón Bolívar in Caracas and his M.A. in Statistics from Yale. Currently he is completing his dissertation on Latin American travelers and their narratives.

JUAN GUERRERO is a professor at the Universidad Nacional Experimental de Guayana. A graduate of the Universidad Central de Venezuela, he has also studied at the Universidad Italiana para Extranjeros in Perugia. His work has appeared in numerous journals, including *Papel Literario, Correo del Caroni* and *Manxa*.

LUISA RUIZ MORENO is a professor at the Universidad Autónoma de Puebla, where she also received her Master's degree. A specialist in Semiotics and Religious Sciences, she received her *Licenciatura* from the Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, and is completing doctoral work through the University of Paris. Her articles include "El discurso mariano, espacio sincrético en Latinoamérica" (*Morphe* 2) and "Para una posible lectura de un texto colonial" (*Dispositio* XIV), and she is currently preparing for publication a book on the religious iconography in the Church of Tonantzintla (Mexico).

MARGARET L. SNOOK, a Professor of Latin American Literature at Bridgewater State College, received her Ph.D. from the University of Illinois. Her most recent publications include: "The Power Struggle: Gender and Voice in 'Moscas y arañas' by Bioy Casares" and "The Motif of Voyage as Mythical Symbol in *El amor en los tiempos del cólera* by García Márquez". She is currently completing a book entitled *In Search of Self: Gender and Identity in Bioy Casares' Fantastic Fiction.*

GERARDO TORRES RIVERA is a Lecturer at the City College of the City University of New York, specializing in Curriculum and Teaching. He obtained his M.A. at the Teachers' College, Columbia University, and his B.A. at the Catholic University of Puerto Rico. His most recent article is "The Education of Bilingual Teachers", in *Bilingual Education: Focusschrift*, and he is currently preparing a novel and a collection of poems, some of which have been published in *Intercambio en St. Marks.*

LILIANA VALENZUELA received her M.A. and B.A. in Anthropology and Folklore at the University of Texas, Austin. She has published poetry in *The American Review* and fiction in *New Chicano Writing*. She was awarded the first prize for a short story and an honorable mention for a collection of poetry in the Fifteenth and Thirteenth Chicano Literary Contests of the University of California, Irvine, respectively.

SALVADOR VELAZCO, who is currently completing his graduate studies at the University of Michigan, received his M.A. from UCLA and his *Licenciatura* at the Universidad de Guadalajara, Mexico. A specialist in Colonial Semiosis, his most recent publications include ''La otra muerte de Martín Fierro'' (*Mester* 19.1) and ''La imagen de Hernán Cortés en el túmulo imperial'' (forthcoming).


Alejandro Rosas, "Alfredo De Batuc," 1991

L. A. Iluminado

eight los angeles photographers

Laura Aguilar • Monica Almeida
Christina Fernandez • Jose Lopez Galvez
Harry Gamboa, Jr. • Frank Romero
Alejandro Rosas • Ricardo Valverde

August 11 - September 21, 1991
Otis/Parsons Gallery
2401 Wilshire Blvd, Los Angeles
(213) 251-0555

ORDER FORM

The Journal appreciates your interest and support. Subscription fees may be made payable to "UCLA—MESTER". We can also invoice you for subscriptions.

☐ Subscription for 1 year (2 issues) beginning with

Volume________ Number________ Year__________

☐ Back issue(s):______________________________

(See subscription rates on p. 2; some issues available in photocopy only.)

Name: ______________________________

Address: ______________________________

City: ____________ State: ____________ Zip: ____________

Mail to: MESTER
Department of Spanish & Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles, California 90024

MESTER thanks its voluntary subscribers (1990-91) who helped make this issue possible

Professor Shirley Arora
Professor Rubén Benítez
Professor Adriana Bergero
Professor Gloria Gálvez-Carlisle
Professor Joaquín Gimeno
Professor Carroll Johnson
Professor Louise Mirrer
Professor C. Brian Morris
Professor Carlos Otero
Professor José Pascual-Buxó
Professor Susan Plann
Professor Ivette Romero
Professor Sylvia Sherno

Sara Inclán
Claudia Prada
Cary Roles
Salvador Velazco